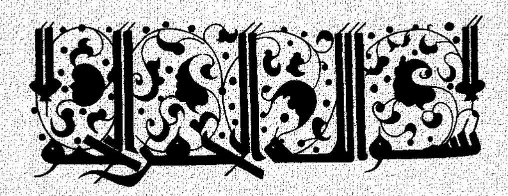
الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية

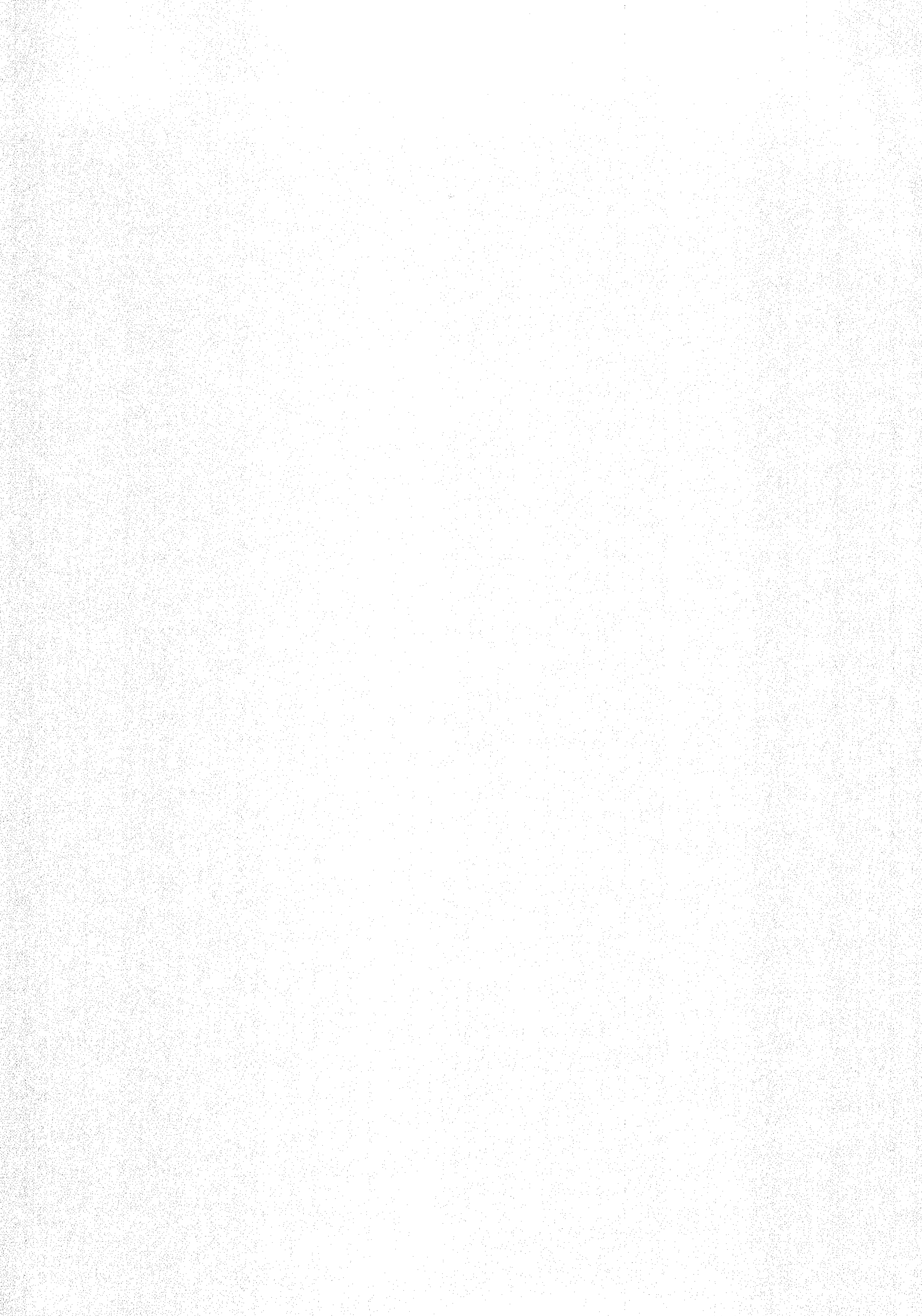
مساهمات جماعية أنجزت بمناسبة أيام الخط العربي الثانية

بإدارة الأستاذ خليل قويعة - قرطاج، ماي 2006

ر.د.م.ك : 1-055-49-9973-978

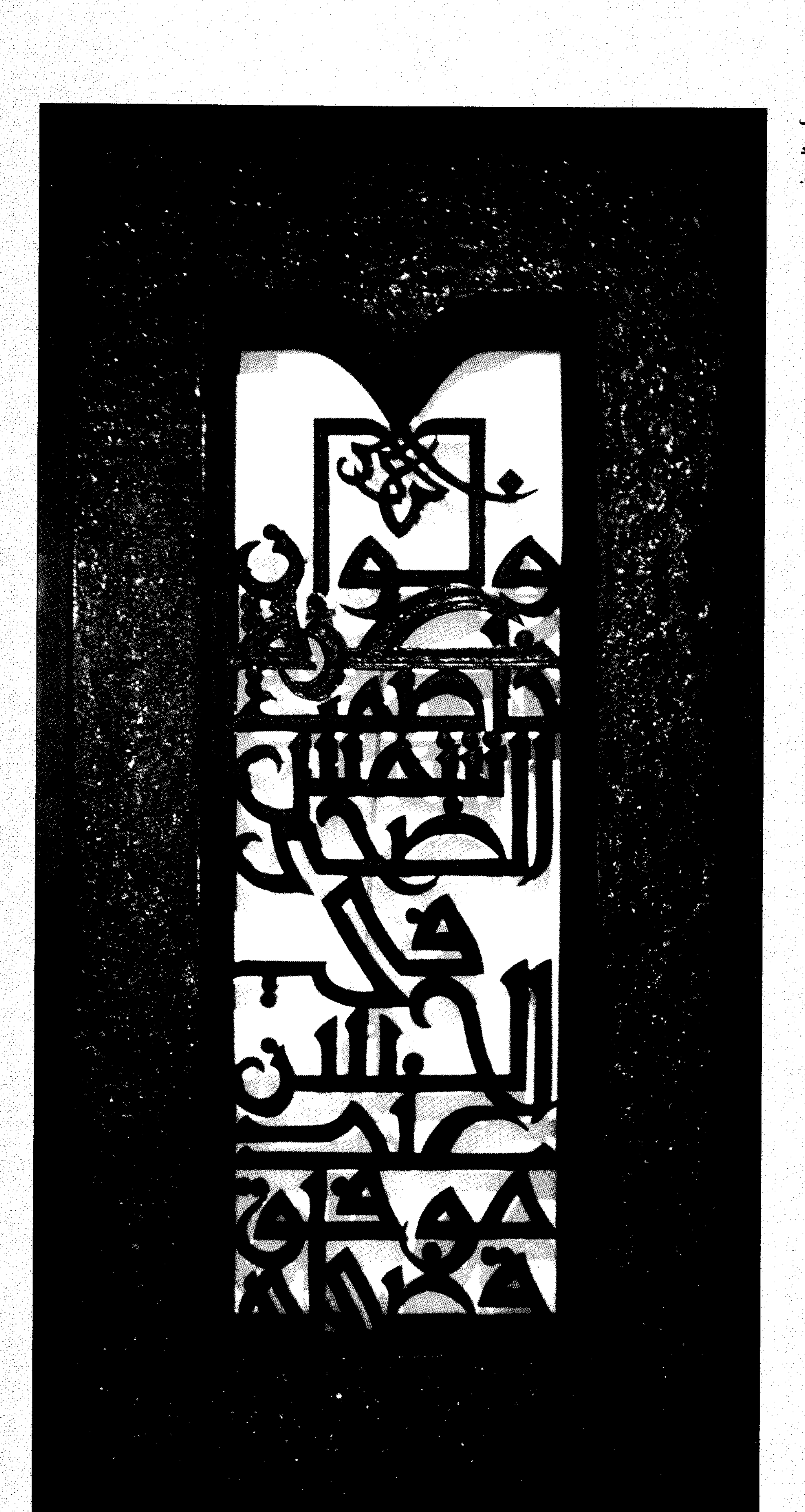
سحب من هذا الكتاب 1500 نسخة
في طبعته الأولى





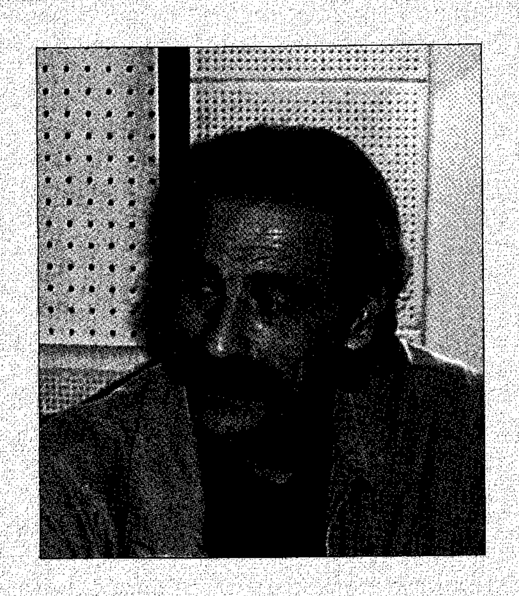
شكر

يتقدّم فريق الإعداد لهذا العمل باسم المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون "بيت الحكمة"، بجزيل الشكر إلى كافة الفنانين الخطاطين الذين أسهموا بأعمالهم الفنيّة المصوّرة في إثراء هذا الكتاب، وإلى كافة المؤسّسات العلمية والثقافيّة والإعلامية وهيئات المعارض الدوليّة ودور النشر على مساعدتهم الجليلة في إنجاز هذا العمل.



من أعمال علي الناصف
الطرابلسي، ريزين ومواد
مختلفة، 2006 (تونس).

إهداء



إلى روح الفنان التونسي علي الناصف الطرابلسي (1948-2008) الذي خدم تراث الخط العربي في إبداعاته التشكيلية وأخصب الحروف القيروانية والمغربية بشيء من روحه... وكانت له مشاركة فعّالة في أيام الخطّ العربي، قرطاج 1997 و2006. وقد وافاه الأجل المحتوم أيام وضع اللمسات الأخيرة لهذا العمل..

وفاءً واعترافاً...

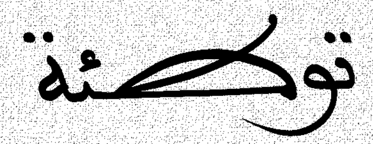


2 مـــاي 2006، افتتاح أيّام الخط العربي الثانية، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج.

من اليمين إلى اليسار : علي الطرابلسي، نجا المهداوي، خليل قويعة، محمد التميمي،

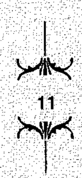
عبد الوهاب بو حديبة ونيران السامرائي.

المحتويات



يأتي هذا العمل توثيقا للأشغال البحثية التي قدّمت ضمن النّدوة العلمية لأيام الخط العربي بالمجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون «بيت الحكمة» قرطاج 2006 بالتعاون مع مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول «إرسيكا» تحت عنوان **فن الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية**. وأملنا من هذا العمل أن يكون شاهدا لمنزلة هذا الفن النبيل في الحضارة العربية الإسلامية، وبنفس القدر، تأكيدا لقدرة فن الخط العربي على أن يتجلى وينمو ويتطور ضمن سياقات زمنية تواكب نسق التراكم المعرفي والقيمي داخل منظومات الثقافة العربية الإسلامية وتسهم فيه. إذ الخط العربي لغة فنية حيّة نابضة تشهد تحوّلات تاريخية وجمالية وتقنية وليس مجموعة كيانات متحفية شاخصة حبيسة الإطارات الذهبية النفيسة.

ولقد توصّلت الندوة إلى نتائج مضيئة في مجال المقاربات التشكيلية الحديثة، حيث كان لهذا التراث إسهام رائد في أوجه الحداثة الإبداعية، فيما كان له موطئ قدم هام في المنظومات التواصلية البصرية من خلال قدرته على إعادة إنتاج ذاته في شكل برمجيات رقميّة متغلغلة في الحياة العملية وما تتطلبه من تسارع في نسق الإنجاز. وكانت ورشة التفكير التي ذيّلت بها الندوة قد حثت على ضرورة مراعاة مهندسي البرمجيات المعلوماتية لخصوصيات هذا الفن الجمالية والتقنية والإفادة من ممكنات أدواته الأصلية... فبهذا الشكل تكون الحاجة ملحّة إلى حضور الخطاط الأكاديمي في شواغل **التّصنيع** التي يخوضها هذا الفن على المستوى العملي، بل لتوسعة برنامج عمله وتأثيث ورشته بأدوات أخرى موازية من قبيل البرمجيات الرقمية والمتمّمات الحاسوبيّة ذات الفوائد الإبتكاريّة والتصميمية... تلك التي وإن يتطلب الأمر معاشرتها والمشاركة في صناعتها بذكاء تكنولوجي دقيق، إلاّ أنها لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تغني عن الانطلاق من قلم القصب وسيولة المداد وهو ينساب إبداعيًا على المحامل التقليدية.

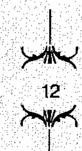


ومن شأن الإنخراط في هذا الأفق والإسهام الفعلي في بنائه، أن يؤمّنا الربط بين سياق التطور التّقاني في تصنيع العلامة الخطية وصورتها الفنية من جهة، وبين الثقافة الفنيّة والروحية التي تكتنز بها مدوّنة الخط العربي قديما وحاضرا. ومن ثمّة، يتمكن فن الخط العربي من تنشيط دورة حياته الجديدة في هذا الزمان. أمّا أن يُعرض قلم القصب في المزادات العلنيّة لهواة المجموعات الأثرية لدى المستشرقين ويقف الخطاط المعلّم مكتوف اليدين ينتظر ما تجود به ابتكارات مهندسي البرمجيات والأنفوغرافيّين في المعامل الأمريكية أو الهندية... فذلك لا يتلاءم البتّة مع طبيعة فن الخط العربي نفسه. إذ أن لهذا التراث الفني العريق قدرة على الإسهام في التفاعل الحضاري والحوار الثقافي الخصب من خلال دور إبداعي فاعل وذكاء متوثب، يمجّد الحياة، كان قد عوّدنا به منذ نشأته الأولى.

توطئة

أجل، إن الخط العربي يمكن أن يكون بامتياز ورقة عمل طموحة في مجال الإسهام الحضاري الخلاق، وهو الذي كان خادما لهواجس الفكر والإبداع، أمينا لأركان الهوية، وجسرا بين الثقافات الإنسانية...

هذا ويلاحظ القارئ الكريم ما وقع إيلاؤه في هذا العمل من مكانة للخطوط المغربية وخاصة ما يتعلق بالتراث القيرواني، إلى جانب الخطوط المشرقية، وذلك نظرا إلى أن هذه الخطوط جزء من ثقافة فن الخط العربي وفتح من فتوحه المثمرة. وهي لئن ظلت طوال قرون وقرون حبيسة المخطوطات النفيسة على رفوف المكتبات... إلاّ أنها تحثنا على استثمارها في زماننا هذا حتى تكتب لنفسها دورة حياة جديدة. والحاجة ملحّة أكثر من أي وقت مضى للتعريف بهذه المدوّنة الخطية ضمن منشورات فن الخط العربي وأبحاثه، سواء على المستوى الثقافي أو على مستوى دوائر البحث العلمي والتّوظيفات البيداغوجية. وقد أخصبت بعض التجارب والمبادرات المعروضة نتائج ملحوظة على إثر التعاطي مع الخطوط المغربية في معاهد الفنون التونسية (بتونس ونابل وصفاقس على سبيل المثال). وهكذا، يتضح مدى توق الطالب إلى اكتشاف هذه المدوّنة الخطيّة والتفاعل معها وهو الذي جبلت ذائقته منذ الصغر على الخطوط المشرقية من خلال ما يطبع وينشر ويبرمج في المدارس. ولنا أن نثمّن تخصيص مركز «إرسيكا» نفسه لجوائز سنوية لعشاق هذا التراث المغاربي والمهتمّين به من الخطاطين.



هذا، وينوّه بيت الحكمة بما بذله الأستاذ خليل قويعة من جهود في سبيل إخراج هذا العمل على صورته هذه، معترفة بجميل فضله في مراجعة المادّة النّصيّة والمصوّرة وتطويعها للنشر .... كما لا يسعها إلاّ أن تقدّم لمسة وفاء واعتراف إلى روح الفنان علي الناصف الطرابلسي، فقيد فن الحَرْف وفنون الحـرَف، الذي رحمه الله، رحل عنّا وشيء من حماسه الفيّاض وهواجسه الإبداعية والثقافية بقي عالقا بين طيات هذا الكتاب، شاهدا على خدمته الجليلة لهذا الفن...

بيت الحكمة

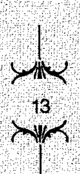
كلمة الأستاذ عبد الوهاب بوحديبة

رئيس المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة"

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على سيّد المرسلين

أصحاب السعادة
ضيوفنا الكرام
أصدقائي اللأعزاء

اليوم يوم فرحة وعيد لأننا نحيي ظاهرة من أهمّ ظواهر حضارتنا العربية الإسلامية وهي ظاهرة الخط الذي كان وسيظلّ، جَامعًا لشمل الحضارة الإسلاميّة. وبالرّغم مما ظهر على الساحة العربية الإسلامية من أزمات متعددة متكرّرة فإنّ الخط يجمع شملنا جميعا واهتمامنا بالخط العربي ليس اهتمام مؤسسة فقط بل هو اهتمام كامل الأوساط الفنية والثقافية والدينية والسياسة في بلادنا.



أريد أولا أن أقدم لكم اعتذارات الأستاذ محمد العزيز ابن عاشور وزير الثقافة والمحافظة على التراث الذي تعذر عليه أن يترأس هذه الجلسة الافتتاحية نظرا لارتباطات مع مجلس النواب وكذلك اعتذارات الأستاذ أرن الذي تعذّر عليه أن يأتي إلى تونس، ولعله يستطيع أن يلتحق بنا فيما بعد، لظروف دعته ليجتمع مع مؤسسة كبرى في إطار منظمة المؤتمر الإسلامي. ولكن أريد أوّلا أن أؤكّد أننا انتظرنا عشر سنوات بين الدورة السابقة وهذه الدورة لظروف أهمّها أن الوزارة أحدثت مركزا للخط العربي وفتحنا أمامه المجال ليقوم بنشاطات كان من الطبيعي أن يقوم بها وبعد أن برمج ما برمج، اتضح لنا أن التعاون مع منظمة «إرسيكا» لا يمكن أن يُعوّض. فاتفقنا مع أصدقائنا الأستاذ إحسان أوغلو وقد كان مديرا رئيسا لهذا المركز ثم الأستاذ خالد أرن الذي أتى بعده، اتفقنا على أن نضع اليد في اليد كما فعلنا بل ربما بصفة أوثق لندعو الجمهور التونسي لإحياء الحرف العربي. ويسعدني في هذه الجلسة الافتتاحية أن أقول بكامل الاعتزاز أننا وجدنا من طرف الخطاطين التونسيين الحماس الذي كنا ننتظره منهم فوقفوا معنا وقفة حازمة وبذلوا قصارى الجهد لإنجاح هذه التظاهرة المتكاملة وهي تتمثل في ندوة تبدأ أشغالها في عرض للوحات رائعة من مختلف أنحاء العالم العربي الإسلامي وتحتوي على مسابقة، وعلى ورشات لتعليم الخط العربي وخاصة بعض فنون التي فقدت في تونس مثل فن التذهيب وفن الابرو وتحتوي كذلك على استعراض متكاملٍ لأزياء تقليدية استلهمت من الحرف العربي ما استلهمت.

أريد أن أشكر لكم حضوركم وأن أشكر كذلك جميع الذين سيشاركون بصفة أو بأخرى بعضهم التحق بنا وبعضهم سيلتحق لأن الفترة طويلة وتتمّ طيلة ثلاث أسابيع ولا يمكن لمعظم هؤلاء أن يتغيبوا عن أشغالهم كامل تلك المدّة.

أريد أن أقول أن هذا العمل وإن نُظّم في بيت الحكمة فإننا أحلنا إلى أهل الذكر مسؤولياتهم في ذلك وأشكر الأستاذ خليل قويعة والأستاذ محمد قيقة كما أشكر السّيدين عمر الجمني والصادق عبد اللطيف أعضاء اللجنة العلمية التي أعانتنا على اختيار من هم أهل الذكر من تونس وخارج تونس بالمشاركة معنا.

أريد أن أشكر أيضا أعضاء اللجنة الفنية التي تابعت المسابقة وفرزت من هو جدير بأن يكون مشرفا بجوائز بيت الحكمة وترونها أمامكم وهم الأساتذة بشير العريبي وابراهيم الشابي والهاشمي محجوب وفرج ابراهيم والجيلاني الغربي وأشكر كذلك الذين قبلوا أن يكونوا ضيوف شرف في هذه الدورة، «الارسيكا» وهي منظمة متآمرة معنا في كل جزئيات هذه الأيام والمملكة العربية السعودية التي التحقت بنا وأصرّت أن تكون مشاركة بصفة فعالة في هذه الأيام، لأن في السعودية هناك نهضة شاملة للخط العربي. وأريد أن أشكر الأستاذة الدكتورة نيران السمرائي التي أتتنا من بلاد جريح ومن مكان يشدّ أنظارنا يوميا وهو العراق الشقيق، والتي ساهمت بهذه الإنجازات الرائعة التي ترونها هنا.

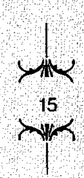


أريد أن أشكر شيخ الخطاطين محمود عطية الذي قدّم ما قدّم للخط العربي في ظروف صعبة لم يكن الكثيرون يقدرونها حق تقديرها والأخ نجا المهداوي الذي أعاننا ما أعاننا في جزئيات تنظيم المعرض وعلي ناصف الطرابلسي وهم ضيوف شرف لهذه الدورة.

أريد أن أقول فقط أن من مسؤوليات بيت الحكمة ومن مشمولاتها أن يكون مجمعا للآداب والعلوم والفنون ونحن قصّرنا كثيرا في حق الفنون لأسباب مختلفة أهمها يعود إلى أن الفن التونسي بما في ذلك الموسيقي والغناء والسينما وحتى الفنون التشكيلية داخل دوامة الساحة التونسية قد جعلتنا نحن في بيت الحكمة، ننظر إلى الأشياء بصفة نسبية فلا نتوصّل إلى أن نثير اهتمام الذين هم في خضم هذه المعركة .لنا أصدقاء كثيرون يحضرون معنا في أعمالنا ويشجعوننا على ذلك ولكن إلى حدّ الآن لم نتوصّل إلى تكوين أيام سينمائية ولا أيام موسيقية ولا أيام فنية بصفة عامة .جمعنا منذ عشرة سنوات أهل الفن حول ملتقى الفنان وجمهوره حضره البعض بصفة متلاشية لأن هناك دواعي أخرى تستقطب اهتمام الفنانين الآخرين .بقي الخط وهناك من يعتبره فنا صغيرا. وليست هناك في الحقيقة فنون صغيرة وفنون كبيرة. الروح الفنية، روح الجمال روح الفكر، الروح هي التي تبث أو لا تبث في العمل الفني ما يجعله يبقى على الدوام. ومن الأعمال التي تبقى وستبقى على الدوام الخط العربي، أولا لأنه يهتم بالدرجة الأولى بالكلام القرآني وهو أزلي، وبالشعر وهو كذلك أزلي. حاولنا منذ شهر بالتعاون مع الإخوان السعوديين أن نخطط مقولات ابن خلدون. كانت مغامرة ونجحنا فيها وأصدرنا كتيّبا لهذه المخطوطات التي خطّها الإخوان السعوديون أي أردنا أن نخرج الخط من محتواه التقليدي إلى محتويات أخرى. ولكن لا أنسى أننا

في تونس بفضل ما يقوم به زميلنا وصديقنا وأستاذنا نجا المهداوي لتفجير ما في الخط العربي من محتويات يتصرف فيها ليكون ذلك نواة تفجير لطاقات خلاقة في الثقافة العربية. فنجح وحرّر الخط من قيوده التقليدية بل كسّره تكسيرا لا ليبقى مكسّرا ولكن لنقله نقلة نوعية إلى بناء جديد. فهذه الآفاق التي يفتحها الخط العربي أمام الثقافة العربية من الآفاق التي ينبغي علينا حسب رأيي أن نحتفظ بها وأن نغذيها وأن نتغذى بها.

أشكركم على حسن عنايتكم





لوحة للفنان نجا المهداوي (تونس).

الصّفحة الثّانية من
مخطوطة قصيدة البردة
للإمام البوصيري
(القرن التّاسع للهجرة).



كلمة الأستاذ خالد أرن

المدير العام لمركز الأبحاث والفنون والثقافة الاسلامية بإسطنبول" إرسيكا"

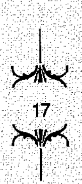
"قدمها بالنيابة الأستاذ محمد التميمي"

أصحاب السعادة أيها السيدات والسادة الحضور الكرام

سعادة رئيس المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

يسرني ويشرفني أن أكون بينكم اليوم وأن نلتقي ثانية في هذه التظاهرة الفريدة والنموذجية لا سيما في هذه البقعة من العالم الإسلامي. بداية يسرني ويشرفني أن أنقل إليكم تحيات معالي البروفسور أكمل الدين احسان أوغلو الأمين العام لمنظمة المؤتمر الإسلامي كما تفضل السيد رئيسنا الكريم وأشار إلى حضوره وتفاعله في الدورة الأولى قبل نحو عشرة أعوام وقد طلب مني نقل تحياته إليكم، كذلك الدكتور خالد أرن المدير العام لمركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية "أرسيكا". وكي لا أطيل عليكم اسمحوا لي كي أقرأ على مسامعكم الكلمة باسم الدكتور خالد أرن :



إنه ليسرني ويشرفني أن نجتمع اليوم في رحاب المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة لافتتاح الدّورة الثانية من أيام الخط العربي بحضور هذا الجمع الكريم من محبي هذا الفن الإسلامي العريق الذي تميز به المسلمون عن غيرهم من الشعوب، فجمعهم ووحّدهم من مشرق العالم الإسلامي إلى مغربه. لقد كان لقاؤنا الأول قبل نحو عشرة أعوام، وقد تركت تلك التجربة أطيب الأثر في نفوسنا جميعا وبقيت ذكراها الجميلة عالقة في أذهاننا فما كان من أستاذنا الفاضل عبد الوهاب بوحديبة إلا أن بادر مشكورا باقتراح تنظيم الدورة الثانية. وقد عملنا سويا لاتخاذ الاستعدادات اللازمة بالاستفادة من التجربة السابقة وعملنا على تطويرها سواء فيما يخص المعرض أو الندوة وكذلك ورشات العمل المصاحبة التي تشمل فنون الخط والتذهيب والورق المجزّع بالإضافة إلى ما قام به المجمع مشكورا من عقد المسابقات على المستوى الوطني وإعداد الكراسات لتوزيعها على الطلبة والناشئة. وكل ذلك يصبّ في خدمة تراث فن الخط وإحيائه مما سيعطي بلا شك دفعا جديدا لمسيرة الخط التي بدأها الرّواد الأوائل ممن عملنا على تخليد ذكراهم بهذه المناسبة.

لا شك أن تعاون المركز والمجمع في إقامة هذه التظاهرة الثقافية يعتبر مثالا للتعاون القائم بين "أرسيكا " والمؤسسات الثقافية في الجمهورية التونسية. وإنه ليسرني أن

أشير إلى تدشين الترجمة العربية لكتاب خير الدين باشا التونسي في العشرين من هذا الشهر في اسطمبول الذي جاء كثمرة للتعاون بين وزارة الثقافة التونسية والمركز. ولا يفوتني أن أنوه بالمشاركة المتميزة للجمهورية التونسية في الأسبوع الثقافي للدول الإسلامية الذي أقيم باسطمبول أواخر شهر نوفمبر الماضي بمناسبة احتفالات المركز بالذكرى 25 لتأسيسه. وإذ تأتي أيام الخط العربي هذه في إطار احتفال تونس بالذكرى المائوية السادسة لرحيل العلامة ابن خلدون فإنني أستذكر تعاون المركز مع بيت الحكمة في إعداد بيبليوغرافيا مخطوطات ابن خلدون في مكتبات تركيا ونشرها عام 1985 بتونس، كما أريد أن أشير إلى اتفاقية التعاون بين المركز والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم "ألكسو" عام 2002 التي تحتضنها تونس كذلك. وأود بهذه المناسبة أن أؤكّد عزم المركز على تعزيز أواصر العمل المشترك مستقبلا.

إنني إذا أحيي جمعكم الكريم مرّة أخرى فإنني أود أن أتقدّم بخالص الشكر والتقدير إلى سعادة رئيس المجمع وفريق العمل المتميّز لما بذلوه من جهود وتنسيق محكم معنا لا نجاح هذه الدورة وعلى كرم الضيافة وحسن الاستقبال والتنظيم .كما أتمنى للإخوة المشاركين ي هذه الأيام النجاح والتوفيق.





نجا المهداوي،
من كتاب «مراتب العشق».

كلمة الأستاذ خليل قويعة

مدير الندوة

سيدي رئيس المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة،

سيدي نائب المدير العام لمركز الأبحاث والفنون والثقافة الإسلامية باسطمبول «أرسيكا»

ضيوفنا الأعزّاء، حضرة العلماء و الباحثين و الفنانين والإعلاميين وأحباء الفنون،

تحيّة طيبة، باسم أعضاء اللجنة العلمية للندوة، هذه الندوة التي تلتئم في إطار أيام فن الخطّ العربي في دورتها الثانية ماي 2006 ببيت الحكمة، قرطاج.

لا ريب، إن المجال الجمالي لفن الخط العربي ليس مجرد لحظة عابرة بل هو السياق التأسيسي الذي احتكمت إليه مسارات هذا الفن. ومن ثمّ فإنّ هذا المجال الجمالي قابل لأن يكون منطلقا خصبا لقول متجدّد وفي حاجة إلى تفكيك مكوّناته. ومن شأن هذا القول أن يفتح أبواب التناول على آفاق جديدة تستفزّ التفكير الرّاهن في موقعة فن الخط العربي وتنزيله داخل منظومات الخطاب التشكيلي في علاقتها بالحياة والفضاء المعيش وآليات التواصل الإنساني وتفاعل الثقافات، وذلك حتى لا تظل إلتفاتتنا إلى هذا الفن من داخل أسوار المتاحف و بين رفوف المخطوطات فحسب.



وفي ظلّ مقاربة عضويّة تراوح بين الشكل وما بعد الشكل، يستفزّنا الأمر لتَمثُّل الوحدة في زوايا النظر إلى ثقافة فن الخطّ العربي وتَمثّل قدرة هذا الفن على الإسهام في مراكمة ثقافات الرؤية الفنية الراهنة، على الأقلّ في ربوعنا .فمن قدرة أيّ تراث عظيم أنه يمثل قوّة دافعة عوض أن يكون قوّة جاذبة إلى الفيتيش الرمزي. وفن الخط العربي بما هو أحد الضروب الكبرى في منظومة الفن العربي الإسلامي، إلى جانب فن الرّقش وفن العمارة، ثريّ بمواطن الطّاقة الإبداعية الخلاّقة التي تحتمل تصريفا ذكيّا للشكل وتعيّناته الحسيّة في الفضاء مع مشكلته الرّوحية والمعرفية و الرمزية ...

وهكذا، أمام تطلّعات الفنان العربي إلى نحت موقع داخل تارخيّة الثقافة الإبداعية الرّاهنة، تبدو الحاجة ملحّة إلى الإفادة من قدرات هذا الفن على إعمار الفضاء الحيّ وإجلاء مواطن الإحساسيّة الإنسانية في الشكل الفني. وبالتوازي، تبدو الحاجة ملحّة كذلك، إلى مساهمة فن الخطّ في تنشيط هندسات التواصل الرقمي في المنظومات الاتصالية والصناعات الإبتكارية داخل مجال التصميم والإشهار وغير ذلك من الأغراض الفنية التي تتصل براهن الحياة اليومية ورهانات التصنيع الفني والتقني. وأملنا في ذلك أن يكون فن الخط العربي حياة نابضة من داخل إيقاع العصر حتى لا نقتصر على التعاطي معه من داخل المقاربات المتحفيّة فحسب، واثقين من قدرة هذا

الفن على تأكيد نبله الإبداعي والثقافي، حتى وإن تغيّرت الخامات والمحامل الفنيّة ومشاريع الإستلهام والتوظيف الرقمي، بل مناشدين في هذه الثروة التراثيّة قدرتها على أن تكون بين يدي فنانينا بمثابة ورقة عمل للثقافة الفنية تلقي بضفافها على الآفاق المستقبلية للصورة الفنية ...

وعليه إرتأينا أن نرتب مطالبنا من هذه الندوة تحت عنوان **فن الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية** لتتعلق همّتنا من هذه الندوة بمباحثة الموضوع من خلال الأركان التالية :

- أوّلا : المجال الجمالي والسياق التشكيلي مع التركيز على تاريخيّة فن الخط العربي ونظريته ومنزلته في الثقافة الفنية.

- ثانيا : بيداغوجية مادة فن الخط العربي مع التركيز على منزلة هذا الفن في معاهد الفنون والأكاديميّات والمدارس.

- ثالثا : فن الخط العربي في الفضاء الحيّ والتحوّلات التي يمكن أن يمرّ بها بين خاماته التقليدية و ثقافة الفن المعاصر والرّاهن.

- رابعا : فن الخط العربي في المنظومات التواصلية البصرية وطرق توظيف هذا الفن في الصناعات الحرفية مثل ما في أحدث صناعات الإبتكار والتصميم والصناعات الإشهارية، لندفع بآفاق النظر في الموضوع إلى مباحثة فن الخط العربي في التكنولوجيات المعلوماتية وصناعة التواصل الرقمي وهو مجال ورشة تفكير ودراسة في أطوار متقدمة من أشغال ندوتنا.

هذا، وفضلا عن مساهمة ثلة من الأساتذة التونسيين ، علماء وباحثين وفنانين، تتفضّل بالمشاركة في أشغال الندوة نخبة نيّرة من الأساتذة الأجلاّء من مركز الأبحاث والفنون والثقافة الإسلامية بإسطمبول «أرسيكا» بتركيا ونخبة من الأساتذة الأجلاء من الضيوف الشرفيين الذين وفدوا من المملكة العربية السعودية .كما أسعدنا بدعوة ثلة من العلماء الأفاضل والفنانين الأجلاّء وأهل الصناعة، وتحديدا أهل الخطاطة، من العراق وسوريا ولبنان والأردن والمغرب والجزائر. وباسم اللجنة العلمية للندوة يسرّني أن أرحّب بمشاركة الأساتذة محمد التميمي ومحمد أوزجاي من مركز «أرسيكا» بإسطمبول، تركيا، وابراهيم العرافي من السعودية ونيران السمرائي وشاكر لعيبي من العراق وشربل داغر من لبنان وعبد الحميد اسكندر ومعمر المرابط من الجزائر وطلال معلا وبشار العيسي وعفيف بهنسي من سوريا ومحمد مزيل من المغرب، كما أرحّب بمشاركة أساتذتي وزملائي من تونس .

ضيوفنا الأعزاء، أيّها الحضور الكريم، أنتم مدعوّون لتأثيث أركان الندوة وإثراء أشغالها في إحدى عشر جلسة علميّة مفتوحة، على مدى ثلاثة أيام (2-3-4 ماي 2006) بأكاديميّة العلوم والفنون والآداب، بيت الحكمة، قرطاج.

الصفحة التالية : شاهد قبر، خط كوفي، القرن الخامس الهجري، متحف رباط المنستير (بعدسة عمر الجمني).





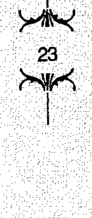
علي الناصف الطرابلسي،
تكوين - تقنيات مختلفة، 2005.

الخطّ العربي في السّياق الخلدوني

عبد الهادي دحمان - تونس -

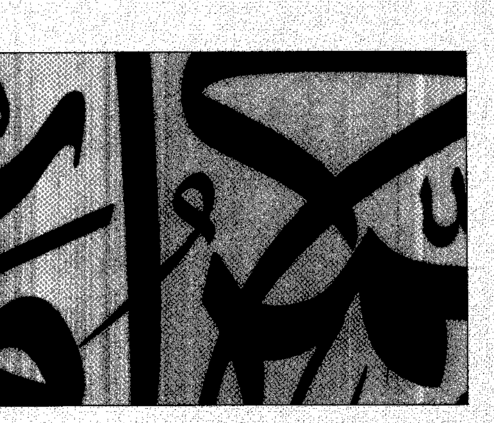
«الخطّ والكتابة من عداد الصّنائع الإنسانية» هو الفصل الثلاثون من «الباب الخامس في المعاش ووجوهه من الكسب والعلوم والصّنائع» من كتاب «المقدّمة» للعلاّمة وليّ الدّين أبي زيد عبد الرّحمان بن خلدون الحضرمي الإشبيلي المالكي. والمقدّمة هي فعلا مقدّمة لكتاب في التّاريخ وضعه ابن خلدون تحت عنوان «كتاب العبر وديوان المبتدإ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السّلطان الأكبر» ملتمسا فيه «ما يعرض للبشر في اجتماعهم من أحوال العمران والملك والصّنائع».[1]

وما نخلص إليه فور هذا التأطير أنّ الخطّ إن كان مجاله الصّناعة فإنّ مجال الصّناعة العمران، وإنّ البحث وإن تعلّق بالخطّ ففي سياق العمران مستند إلى التّاريخ، إذ الموجودات عند ابن خلدون يمكن أن تكون ظواهر طبيعيّة أو ظواهر إجتماعيّة نفسيّة أو ظواهر معاشيّة صناعيّة... غير أنّها تشترك جميعها في أنّها خاضعة في تطوّرها من حيث النّشأة والإكتمال ثمّ الإنحلال إلى مبدإ «هو ضرورة الإجتماع والتعاون البشري وقانون هو قانون السببيّة».[2]



هل في المقدّمة من متردّم ؟

الحقيقة أنّ ابن خلدون عبقريّة شائع صيتها وذائع علمها وعملها عند العرب والعجم والفرنجة على السّواء، حتّى غدا الظفر بمهمل في مصنّفه «المقدّمة» ضرب من المستحيل وأضحى قصارى البحّاثة أن يجترّوا ما أنهكه السّابقون وأوسعوه تمحيصا عسى أن ينحازوا عنهم قدر أوقية فيُحسب لهم أنّهم كشفوا مخفيّا في ابن خلدون.



ومن العجيب الواقع أنّ التّاريخ وهو يعيد نفسه غفل عن المقدّمة دهرا وأركنها طيّ النّسيان حتّى رفع عنها الأتراك الحجاب فتسارعت طبعاتها وتعدّدت ترجماتها وبلغ فيها البحث ما يغلب على الظّنّ حتّى طما إسم ابن خلدون وحَجَب من فرط عبقريّته عن كثير من علماء هذه الأمّة، مثلما هو «الشّابي» شاعر إستثنائي طغت شاعريّته فحكمت على معظم شعرائنا بالبقاء في الظّل وفي حيّز المحليّة.

ومن الغريب الحاصل أنّ البحّاثة لم يحفلوا كثيرا بقول ابن خلدون في الخطّ أو ربّما عفوا بالكليّة عن الفصل الثلاثين. وقد يعود ذلك إلى

---

(1) مقدّمة ابن خلدون، دار القلم، ط 4 ، بيروت 1981، ص 40.

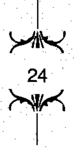
(2) المقدّمة، الدّار التونسيّة للنشر، 1989، ص 12.

جمهور الباحثين المتخصّصين في ابن خلدون وهم غالبا من أهل علم الإجتماع والتّاريخ، بينما يعزّ أن نعثر على أهل الفنّ يتفحّصون أبواب المقدّمة سعيا منهم في إستثمار قول العلاّمة في مناحي الفنّ والخطّ وأصناف الصّناعة. وقد يُعزى عزوفنا نحن المغاربة عن التعرّض لفصل الخطّ والكتابة لما يصيبنا منه من الوجع حين لا يستنكف ابن خلدون عن الإفصاح بأنّ خطّ أهل أفريقيّة والمغربيّين مائل إلى الردّاءة بعيد عن الجودة.

وحين إهتديت إلى هذا الفصل وعزمت على (قراءة) مطارحة رأي ابن خلدون في الخطّ تملّكني الزّهو وحسبت نفسي أكشف عن مخفيّ أقع عليه من دون الآخرين، إذ لم يعرض لي مبحث الخطّ في ما طالعته من دراسات عن ابن خلدون، بل إنّي بهذا النصّ الذي أؤلّفه أنجز القراءة الثانية لهذا الفصل وليس في نيّتي الإنقطاع عنه لأنّي أقرّ بأنّ ما بقي منه دون الدّرس أعظم.

الخطّ والكتابة مترادفان أم مختلفان ؟

إنّ أوّل ما يباشرنا في هذا الفصل عنوانه «الخطّ والكتابة من عداد الصّنائع الإنسانيّة»، فيبدو لنا منه سبق للخطّ على الكتابة أو جمع الكتابة إلى الخطّ أو تذييل الخطّ بالكتابة، وذلك من باب المفاضلة بينهما أو فصل هذا عن ذاك أو إغناء بعضهما لبعض أو لحاجة النّظم والبديع. فمختلف هذه الممكنات لا نقدر على صرفها لأنّ لها في النّص موطئا.(*) وإنّي إذا أؤثر إحداها فلما يبدو من تماسك حجّتها ومن نفاذها إلى ما بين السّطور أو المسكوت عنه.





ابتهال بن عرب (تونس)، «أعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا وأعمل لأخرتك كأنك تموت غدا» - تركيب بالكوفي المصحفي حبر على ورق 80 × 53 صم

(*) وإن كنا لا نتجاهل قول الأستاذ «حبيب بيدة» : «يبدو حسب أغلب المعاجم العربيّة أنّ كلمتي «كتب» و«خطّ» مترادفتان حيث تدلاّن على معنى واحد، فـ «كتب الشيء خطّه» و«خط الشيء كتبه بقلم أو غيره»، (عن ابن منظور - لسان العرب).

فما أذهب إليه أنّ ابن خلدون يفرّق أحيانا بين الخطّ والكتابة وذلك لقوله «ودُرست معالم بغداد بدروس الخلافة فانتقل شأنها من الخطّ والكتابة بل والعلم إلى مصر والقاهرة»[3]. فهذا الإستدراك للعمل مع تأكيده لم تكن له حاجة لو لم يتفرّع ما سبقه إلى أكثر من جنس، وإنّ حرف الإضراب «بل» لم يستعمل لنفي ما يتقدّم عليه، فابن خلدون لا يعني إلغاء الخطّ والكتابة بالعلم وإنّما هو الخطّ والكتابة مضاف إليهما العلم وقد انتقلوا من بغداد إلى مصر والقاهرة.

والتفريق نستشفّه بالمثل من قوله «ولمّا إحتاجت الدّولة إلى الكتابة إستعملوا الخطّ وطلبوا صناعته»[4]. ولم يقل استعملوا بالعود على الكتابة وإنّما خصّ الخطّ بالإستعمال لأنّه يلحقه في ما بعد بالإتقان فيسترسل : «فطلبوا صناعته وتعلّموه وتداولوه فرقّت فيه الإجادة»[5].

وممّا يجوز أن يتحقّق لنا أنّ ابن خلدون يفاضل بين الخطّ والكتابة فبرغم تجانسهما وإجتماعهما وتواترهما ابتداء بعنوان الفصل فإنّه يقدّم للخطّ بمفرده «هو رسوم وأشكال حرفيّة»[6]، ثمّ يدرك الخطّ بالكتابة توضيحا له «هو صناعة شريفة»[7]، ثمّ يغلّب ذكر الخطّ على الكتابة فنعدّ منه ثلاثا وأربعين دون حصره مستترا، عشر منها موصولة بالصناعة وخمس عشرة يُنعت فيها الخطّ بالجودة والترقّي والإحكام وسبع منها بما دون ذلك من النّقص في الجودة والإستحكام ومجملها محسوب على الصّناعة سواء كانت مستحكمة أو دون ذلك.



وفي المقابل ترد لفظة الكتابة أو الكتب والكُتّب عشرين مرّة دون وصلها بالصّناعة أو الجودة، بل يغلب إتباعها بالرّداءة سوى في مناسبتين إثنتين : حين نزلت الكتابة العربيّة بمصر فكانت «كتابتهم لهذا العهد أحسن صناعة»[8] وحين طما بحر العمران والحضارة في الدّول الإسلاميّة في كلّ قطر فانتسخت الكاتب «وأجيدَ كَتْبها وتجليدها»[9].

إذا ما بان أنّ الخطّ معنيّ بالجودة فإنّ ابن خلدون يعني بالخطّ العربيّ منه .وهو لا يختلف في مفهومه عن بقيّة الخطوط وعن أشكال الكتابة، فهي «رسوم وأشكال حرفية تدلّ على الكلمات المسموعة الدّالة على ما في النّفس» وهي «من خواصّ الإنسان التي يتميّز بها عن الحيوان»[10]، وهي شريفة بالوجوه والمنافع التي تُصرَف فيها. كما أنّه لا يشذّ به عن قانون العمران الذي وضعه، فهو كغيره من الخطوط والصّنائع ترقى أو تنحطّ «على قدر الإجتماع والعمران» فهو شريك في تأمين النّظريّة الخلدونيّة. والخطّ العربي وإن استقام له مع الزّمن مفهوما مخصوصا وأضحى بذلك

(3) مقدّمة ابن خلدون، دار القلم، ط 4 ، بيروت، 1891، ص 420.

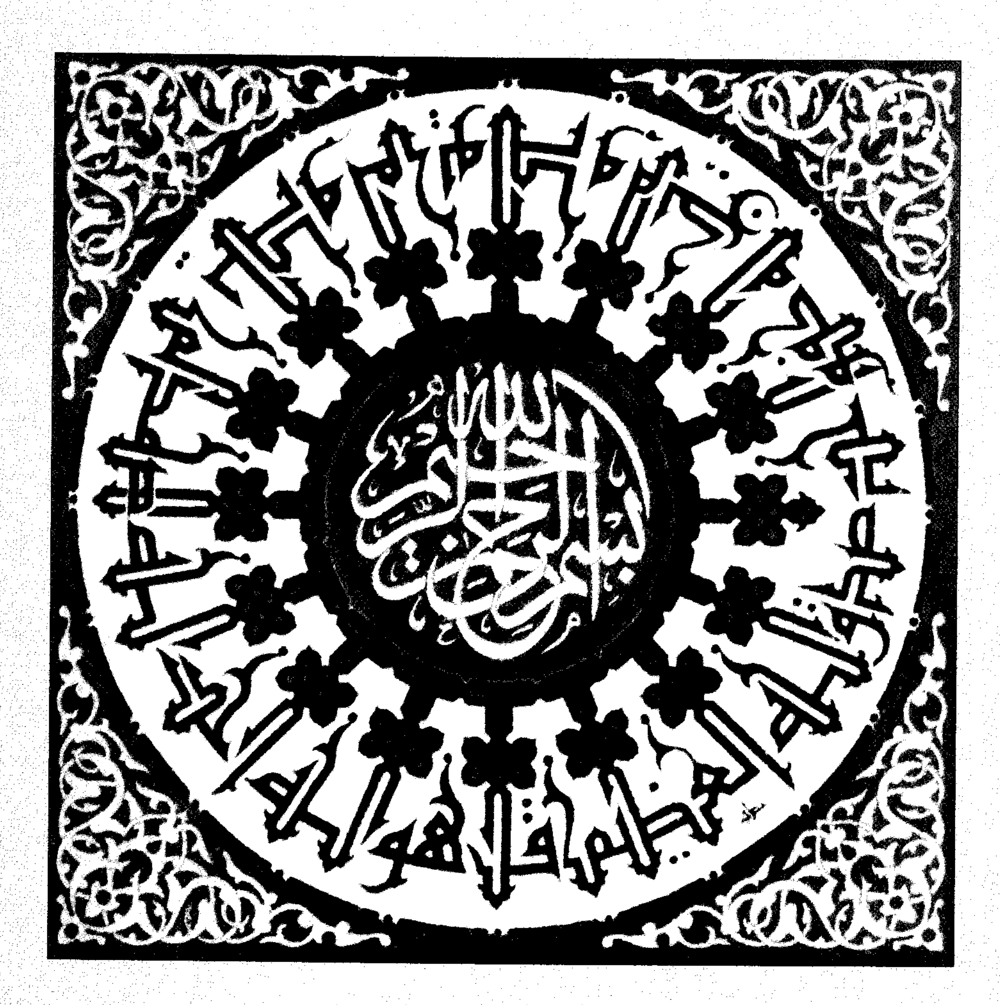
(4، 5) المرجع السّابق.

(6، 7) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، ج 1، دار الفكر، ط 2 ، بيروت، 1988 ، ص 524.

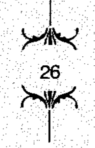
(8) المرجع السّابق، ص 526.

(9) المرجع السّابق، ص 528.

(10) مقدّمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص 417.



محمود عطية (شيخ الخطاطين التونسيين) سورة الإخلاص - خط كوفي وثلثي - 50 × 50 صم.



مصطلحا مسيّجا فإنّ ابن خلدون تناوله خطّا عربيّا عند قوله «وقد كان الخطّ العربي بالغا مبالغة من الإحكام لمّا طاف بشتّى أنواعه من «الخطّ الحميري» إلى «الخطّ الكوفي» و«الخطّ البغدادي» فـ «الخطّ الأفريقي» و«خطّ القيروان» و«خطّ المهديّة» و«الخطّ الأندلسي».

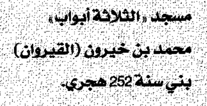
الخطّ من عداد الصّنائع الإنسانيّة :

إنّ الخطّ وتحديدا الخطّ العربي يقدّمه ابن خلدون شاهدا على أنّه من عداد الصّنائع الإنسانيّة وأنّ الصّناعة في الفكر الخلدوني «ملكة في أمر عمليّ فكري»، فبحكم ما هي ملكة ترقى بالإنتاج إلى درجة من الندرة والجودة تسمو إلى مرتبة الفنّ. وبما أنّ الخطّ العربي من عداد الصّنائع الإنسانيّة فهو محكوم بقدر الإجتماع، وبالتالي فهو إمّا إلى ضعة أو إلى إستحكام. فإن كان إلى ضَعة فهو إلى المهنة أقرب، و«المهنة - في رأي أبي حيّان صناعة ولكنّها إلى الذلّ أقرب وفي الضعة أدخل»، أمّا إن كان إلى استحكام فهو صناعة و«الصّناعة - مثلما بدت في الإمتاع والمؤانسة - مهنة ولكنّها لا ترتفع عن توابع المهنة والذلّ لا يأتيها من جهة حقيقتها».

ويلتقي هذا الرّأي مع ابن خلدون لتشييد جماليّة عربيّة متماسكة ولو على بعد أحقاب، فالصّناعة لديه فيها البسيط وفيها المركّب. أمّا البسيط فهو ما لم يبلغ الجودة أو حتّى التوسّط كحال الخطّ على أيّام العرب قبل الإسلام وأيّام الرّسالة، إذ لا يخفى على أحد ما

كانت عليه مكّة ويثرب من البداوة، فصنائعهم بسيطة لا تعدو أن تختصّ بالضروري من أسباب العيش والخطّ عندهم مائل إلى الردّاءة تبعا لذلك، فلا حاضر حضريّ يدفع بالصّنائع للكمال ولا ماض شاخت فيه الحضارة فترسّخت عوائدها ورسبت أطلالها. أمّا المركّب من الصّنائع فيختصّ بالكماليّات التي لا تكون إلاّ في الأمصار ذات الحضارة، ومثال ذلك الخطّ العربي على أيّام بني العبّاس وما بلغته دولتهم من أسباب المدنيّة، إذ «لمّا جاء الملك للعرب وفتحوا الأمصار وملكوا الممالك ونزلوا البصرة والكوفة واحتاجت الدّولة إلى الكتابة إستعملوا الخطّ وطلبوا صناعته وتعلّموه وتداولوه فترقّت الإجادة فيه»(11).

كمال الصّنائع بكمال العمران :

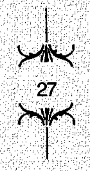

مسجد «الثلاثة أبواب»
محمد بن خيرون (القيروان)
بني سنة 252 هجري.



إنّ سيّد المواقف «كمال الصّنائع بكامل العمران». فالصّنائع إنّما تُستجاد وتكثر إذا كثر طلابها. فالخطّ لم تكن الحاجة إليه أكيدة في بلاد الحجاز قبل الإسلام، إنّما العرب على ذلك العهد قوم تغزوهم الأميّة وقلّة فيهم الكتبة والقرّاء. وقد أقرّ ابن خلدون أن كتابتهم «بدويّة» بمعنى أنّها لا ترقى إلى الملكة غير محكمة لأنّ العرب على ذلك العهد أبعد عن الحضارة وأقرب للبداوة شأنها «شأن الصّنائع إذا وقعت بالبدو فلا تكون محكمة المذاهب ولا مائلة إلى الإتقان»(12) ولا بالغة حدّ الرّسوخ. وكذا الشأن لأوّل الإسلام حيث كان «الخطّ العربيّ (...) غير بالغ إلى الغاية من الإحكام والإجادة ولا إلي التوسّط لمكان العرب من البداوة والتوحّش وبعدهم عن الصّنائع»(13). فالعرب أو المسلمون وهذا حالهم من البداوة هم من البساطة في أسلوب الحياة ونحلة المعاش «وهذه الحالة من البساطة والرّتابة تفرض الندّرة والمحدوديّة في الظواهر»(14). لذلك نعت المؤلّف الخطّ على ذلك العهد بما تقدّم من بعد عن الإتقان والجودة ولو تعلّق الأمر

(11ـ 12 ـ 13) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 625.

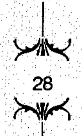
(14) مصباح العاملي، ابن خلدون وتفوّق الفكر العربي على الفكر اليوناني، الدّار الجماهيريّة للنشر والتوزيع والإعلام، مصراته، 1987.



بالصّحابة كتبة الوحي لأنّ القاعدة أن «الكمال في الصّنائع إضافي وليس بكمال مطلق إذ لا يعود نقصه على الذّات في الدّين ولا في الخلال وإنّما يعود على أسباب المعاش. وبحسب العمران»[15].

فمتى كان السّبب صارت الحاجة ومتى ألحت الحاجة أقبلت الإجابة «ذلك أنّ الأمّة إذا تغلّبت وملكت ما بأيدي أهل المُلك قبلها كثر رياشها ونعمتها فتكثر عوائدهم ويتجاوزون ضرورات العيش وخشونته إلى نوافله»[16]. والعوامل كثر في هذا المقام لأنّ الممالك التي وقع فتحها كبلاد فارس والرّوم من الأقاليم التي رسخت فيها الحضارة وطال أمدها أسهمت في تمدين العرب، فـ «أهل الدّول أبدا يقلّدون في طور الحضارة وأحوالها للدّولة السّابقة قبلهم فأحوالهم يشاهدون ومنهم في الغالب يأخذون»[17].

فالكتابة في هذا المقام من الحضارة ترقى بالكتابة عن الحاجة الدّنيا للتّواصل، إذ «تحصل لها ملكة الإنتقال من الأدلّة إلى المدولات»[18]. فالكتابة هنا وما يتبعها من الوراقة من أمّهات الصّنائع «حافظة على الإنسان حاجته ومقيّدة لها عن النّسيان ومُبلغة ضمائر النّفس إلى البعيد الغائب ومخلّدة نتائج الأفكار والعلوم في الصّحف ورافعة رتب الوجود للمعاني»[19]. ولا يصحّ أن يقع هذا من طرف أشخاص وإنّما كمال العمران يقضي بقيام الدّولة وإستقرار أركانها، فممّا يرقى بصناعة الخطّ إلى الإستحكام هو قيام الدّولة بأمره، إذ «لمّا إحتاجت الدّولة إلى الكتابة إستعملوا الخطّ وطلبوا صناعته وتعلّموه وتداولوه»[20]. فهي الأقدر على النَّفاق والإتقان. فـ «الصّنائع إنّما تطلبها الدّولة فهي التي تَنفق سوقها وتوجّه الطّلبات إليها (...) لأنّ الدّولة هي السّوق الأعظم وفيها نَفاق كلّ شيء (...) والسّوقة إن طلبوا الصّناعة فليس طلبهم بعام ولا سوقهم بنافقة»[21].



فحفظ أسباب العمران والإستزادة فيه تعضده الدّولة وتقوم على شؤونه، فلمّا إختطّ بنو العبّاس مدينة بغداد «ترقّت الخطوط فيها إلى الغاية لما استبحرت في العمران»[22] فنُصبت لها المدارس وانتدب لها معلّمون واستعدّت للمنافسة، فـ «خالفت أوضاع الخطّ أوضاعه في الكوفة في الميْل إلى إجادة الرّسوم وجمال الرّونق وحسن الرّواء»[23]. وبالإستناد إلى المدارس والتشيّع لها يقطع الخطّ العربي شوطا هامّا على درب إحكام صناعته، فمدرسة بغداد تروم مباينة مدرسة الكوفة ومدرسة الكوفة تجدّ فيه مخالفة مدرسة بغداد، فبلغ الخطّ هنا وهناك حدود التنوّع والمباهاة، إذ جدّت المخالفة لغاية

(15) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 527.

(16) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 167.

(17) المرجع السابق، ص 271.

(18) المرجع السّابق، ص 420.

(19) المرجع السّابق، ص ص 406،405.

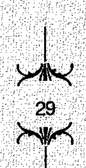
(20) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 526.

(21) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 304.

(22. 23) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 527.

التبحّر في الثّراء والإستنباط، ثمّ إستحكمت هذه المخالفة في الأمصار إلى أن رفع رايتها «الوزير بن مقلة» ثمّ تلاه في ذلك «علي بن هلال الكاتب الشهير بابن البوّاب ووقف سند تعليمها عليه في المادة الثالثة وما بعدها»[24]. وقد حُفظ لكلّ منهما ما أصاب في الخطّ. ونفقت سوق التصنيف في الغرض من نصوص وقصائد حُملت بطون الكتب وساقها السّلف إلى الخلف فاكتملت بذلك مادّة تعليم الخطّ على أسس علميّة وعمليّة فبلغت بذلك الإجادة في صناعة الخطّ شوطا بعيدا، «فالصّنائع - يقول عنها ابن خلدون - لا بدّ لها من معلّم»[25].

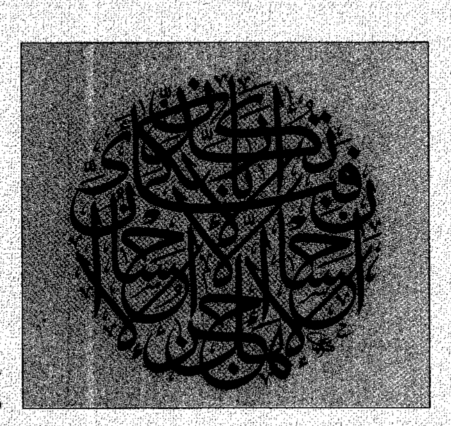
وبعد إدراك الآلة التي تحرّك العمران بان للأمّة أنّها ماضية لا محالة في إنجاب القائمين على حظوظ الخطّ لتستحكم فيه الصّنعة، فالجودة وبلوغ الغاية آتيان لا محالة بعد أن تأهّل العمران بما بلغه من العمران وأسباب الصّنعة. فكان طبيعيًا أن تزداد المخالفة والمنافسة بتفنّن الجهابذة في إحكام رسومه وأوضاعه «حتّى إنتهت إلى المتأخّرين من «ياقوت» و«الوليّ علي العجَمي» ووقف سند تعليم الخطّ عليهم»[26].
إلاّ أنه من المحتّم «أنّ كلّ دولة لها حصّة من الممالك والأوطان لا تزيد عليها»[27] فـ «الدولة لها أعمار طبيعيّة كما للأشخاص»[28] فإذا ما بلغت الغاية إنقلبت إلى النّهاية. وانظر هنا في دولة بني العبّاس فبعد أن عظم ملكهم ونفقت أسواق علومهم «وانتسخت الكتب وأجيد كتبها وتجليدها»[29] وبلغوا مدى في الحضارة بعيد، إنحلّ نظام دولتهم «وتناقص ذلك أجمع ودرست معالم بغداد بدروس الخلافة»[30].



الخطّ ملحمة العرب :

االشعر ديوان العريب، قول مأثور له ما يبرّره، حتّى لكأنّ أمّة العرب لم تصنع غير نظم الكلم. غير أنّ الشعر وإن برعوا فيه فقد نافستهم فيه أمم غيرهم وسبقتهم للتربّع على





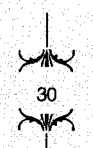
علي ثابت، جلي ثلث، (تونس)
من مجموعة «إرسيكا»

(24) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 527.
(25) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 399.
(26) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 528.
(27) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 161.
(28) المرجع السّابق، ص 170.
(29، 30) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 528.

عرش الشعر في العالم، أمّا ما تحقّق لهم في الخطّ فإنّه سبْق لهم لم ينله غيرهم في المعمورة. فأحْرى بالخطّ إذن أن يكون ملحمة العرب.

عدّ «ألكسندر بابا دو بولو» الخطّ العربي الفنّ الوحيد الذي يمكن أن نطلق عليه «الفنّ العربي الخالص» لأنّ مادّته تتكوّن من الحروف الأبجديّة العربيّة، نشأ وترعرع على يد العرب دون سواهم ولم يجدوه عند غيرهم من الأمم التي فتحوها ليأخذوه عنها، وإنّما أبدعوا فيه على مراحل وخرجوا به إلى الآفاق وبلغوا فيه الغاية.

أدّى هذا الوصل بين الخطّ والتّجويد بالعرب والمسلمين عموما إلى الملاءمة والموازنة بين المعنى والمبنى فظهر الخطّ تركيبا بنيويّا لا ينفصل عن المعنى فصُرف في أجود النّصوص العربيّة كالتنزيل والحديث والشعر والحكمة وما زاد عليه من مآثر الأمم المسلمة من غير العرب لمّا إستقلّت لغتُهم الكتابة العربية. وبحكم إستئناسهم بالتجريد تنبّه العرب إلى أنّ الخطّ تركيب خالص «إذا أعجبت صورته رائيه ولو كان أعجميّا». فتحقّق حينها للخطّ مقدار العجب وانتفت في إستعذابه إختلافات الشعوب والقبائل، لأنّ الخطّ بلغ في الحسن سقفا لا ينزل دونه فيتفق أمامه المشاهدون أيّا كانت أعراقهم وألسنتهم، وهو إجماع على إبداعيّته لا يتحقّق في أنواع الفنّ في العالم لغير الخطّ العربي. وذلك لأنّه بلغ العرب في تعليمه مرتبة العلم فوضعوا له «القوانين العلميّة» وإن اشتدّت على واضيعها وحدّدوا له مناهج للدّربة لرسوخ الملكة وإن شقّت على متعلّميها.

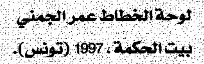


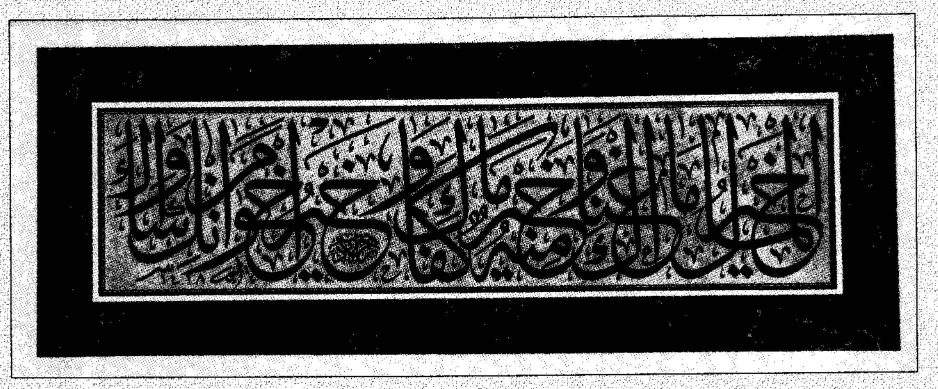
الإجادة في الخطّ علامة على ترقّي العمران :

والخط أداة معياريّة نقيس بها نبض العمران في إنتقاصه أو إرتقائه فهو ينمو على القدر من العمران الذي يناله أهله. والخطّ العربي أؤتمن على سلامة النّظريّة الخلدونيّة ويندسّ بامتياز في السّياق الخلدوني الذي يتقدّم بفرضيّات ترقى إلى مستوى القوانين بحكم مطابقتها لصيرورة ظواهر الوجود بحسب مبدإ الحتميّة. «فالقوانين - يقول مصباح العالمي - تحكم مسيرة التّاريخ وبذلك تظهر أحداثه ووقائعه بضرورة حكم هذه القوانين»[31]. فإن كان «لا شكّ أنّ الضروري أقدم من الحاجي والكمالي»[32] وأنّ االضّروري أصل والكمالي فرع ناشئ عنه»[33] فإنّ الخطّ العربي لمّا طما بحر العمران في بلاد العرب بعد الإسلام بلغ من الجودة ما أبلغه درجة العجب.

وفصول المقدّمة تردُ عناوينها على هيئة القوانين من دون إستثناء بما فيها فصل الخطّ والكتابة بمعنى أنّها ترقى إلى مرتبة التجريد أي أنّها تتجرّد ممّا يشوب السّير من عوامل عارضة. والأصل في التّجريدات أنّها «مجموعة المقولات والقوانين والنّظريات

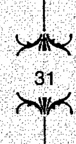
(31) مصباح العاملي، ابن خلدون وتفوّق الفكر العربي على الفكر اليوناني، مرجع سابق، ص 394.
(33،32) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 122.


لوحة الخطاط عمر الجمني
بيت الحكمة، 1997 (تونس).



التي تفسّر الظواهر الإجتماعيّة التاريخيّة وهي تتميّز بأنّها منطقيّة وتاريخيّة لأنّها تطابق عمليّة إجتماعيّة هي في حقيقتها تطوّر تاريخي»[34].

والجليّ أنّ ابن خلدون إعتمد نهجا تاريخيا لنحت النظريّة التي تمثّل نموذجا نظريّا في تحوّلات المجتمع وما يطرأ عليه من تغيير إجتماعي عبر الزّمن ينسحب على مختلف الظّواهر، إذ «لا يمكن فهم طبيعة الجزء إلاّ من خلال الكلّ الإجتماعي في حركته التاريخيّة وصيرورته المستمرّة»[35]، فليس العالم عند صاحب المقدّمة عبارة عن تكديس فوضوي وجرد متنافر ظرفي لواقعات منفصلة بعضا عن بعض، بل إنّه على النقيض من ذلك، مجموعة متماسكة ومتجانسة وموحّدة كليّا»[36].



ولئن ذكرت النهج التاريخي فإنّ ابن خلدون أراد بالتّاريخ منهجا ليتحقّق من معرفة القوانين التي تحكم مسيرته فتسري حقائق للوجود يتمحور حولها كلّ نشاط إنساني. وكذا يتنزّل لديه الخطّ العربي باعتباره من عداد الصّنائع الإنسانيّة لأنّ شرح الظاهرة وفق القانون أو القوانين التي تحكمها وذلك إثر دراسته لمرحلتي البداوة والحضارة وإنتقال المجتمع من الحالة الأولى إلى الثانية، لأنّ تقدّم البداوة في الزّمن على الحضارة هو بضرورة الوجود.

فالعلوّ الذي لامسه الخطّ العربي تحقّق في النّهج الخلدوني بإرتقائه إلى مستوى القوانين الإجتماعيّة والتاريخيّة، فيمنحنا بالتّالي آليّات نطّلع بواسطتها على الماضي وإن تقلّصت شواهده ويهبنا معايير نستشرف بموجبها القادم من الأيّام وإن إستعصت حجُب الغيب.

حول الخط العربي من المشرق إلى المغرب :

والشاهد لدى ابن خلدون على ربط الخطّ العربي بعصب العمران حالُ العرب قبل وبعد الإسلام، فعلى خلفيّة إزدهار العمران بازدهار الدّولة وانتقاصه بانتقاصها تأرجح حال

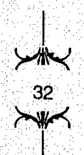
(35،34) سامية محمّد جابر، علم الاجتماع المعاصر، دار النهضة، بيروت 1989، ص 134.
(36) عبد الغني مغربي، الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون، ترجمة محمّد الشريف بن دالي حسن، الدّار التونسية للنشر، 1987، ص 35.

الخطّ بين مجوَّد ورديئ، فـ «جودة الخطّ في المدينة، (...) ولهذا نجد أكثر البدو أميّين لا يكتبون ولا يقرؤون ومن قرأ منهم أو كتب فيكون خطّه قاصرا أو قراءته غير نافذة»، وذلك هو حال معظم أقوام العرب قبل الإسلام نستثني منهم دولة التبابعة حين إستقرّ سلطانها «بما بلغت من الحضارة والترف» فـ «كان الخطّ العربي (عندهم) بالغا مبالغه من الإحكام والإتقان والجودة».

ولمّا إنتقل هذا «الخطّ الحميري» إلى الحيرة «من دولة آل المنذر نسباء التبابعة في العصبيّة والمجدّدين لمُلك العرب بأرض العراق لم يكن الخطّ عندهم من الإجادة كما كان عند التبابعة لقصور ما بين الدّولتين وكانت الحضارة وتوابعها من الصّنائع وغيرها قاصرة عن ذلك»[37]. وكان الخطّ العربي لأوّل الإسلام «غير بالغ إلى الغاية من الإحكام والإتقان والإجادة ولا إلى التوسّط لمكان العرب من البداوة والتوحّش وبعدهم عن الصّنائع»[38].

ولمّا نزل العرب البصرة والكوفة واحتاجت الدّولة إلى الكتابة إستعملوا الخطّ وطلبوا صناعته وتعلّموه فترقّت الإجادة فيه واستحكم وبلغ في الكوفة والبصرة رتبة من الإتقان إلاّ أنّها كانت دون الغاية»[39] ولم يبلغ معها الخطّ درجته القصوى من الجودة لأنّ العمران لم يبلغ حينها ما بلغه بنو العبّاس حين إختطّوا مدينة بغداد فترقت الخطوط فيها إلى الغاية لمّا استبحرت في العمران وكانت دار الإسلام ومركز الدّولة العربيّة»[40] وارتفع صيتها في الآفاق حتّي أصبحت عاصمة الدّنيا آنذاك.

وعمّ التجويد ببغداد أفنان الخطّ العربي وصاحبه النصّ ناقدا وشارحا وواضعا لأسس جماليّة عربيّة تسمو بهذه الخبرة المهاريّة إلى فكر فلسفي متماسك ومتميّز فلا نغمط حقّ الخطّاطين فنقصرهم على الخطّ من دون الكتابة فيه، بل تبيّن آثارهم النصيّة أنّهم على درجة من العلم والوعي وعمق الفكر ولهم حسّ مرهف يرقى إلى أرفع ذبذبات القلم وأنقى أمزجة المداد وأعذب وأصدق البيانات الدّالة على كيفيّة الإنشاء (نصّا وخطّا) (والمثال كما ألّفه ابن مقلّة وابن البوّاب).



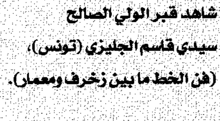
فهذا الوزير الخطّاط ابن مقلّة يقيم أسس «حسن التشكيل» بما يشتمل عليه من التّوفية والإتمام والإكتمال والإشباع والإرسال، ويقرّ احسن الوضعيات بما يتفرّع إليه من الترصيف والتأليف والتسطير والتصيل والانتصاب. ويضع خاصيّة «حسن التدبير» بما تؤول إليه البنية العامّة للمخطوط في ارتسامها على المحمل «حيث تبدو فيها كلّ الكلمات والحروف متصوّرة في ذهن الكاتب وعلى المحمل قبل كتابتها الفعليّة، إذ يقرأ الخطّاط حسابا لهذا التصوّر ويتصرّف في إمتداد بعض الحروف أو قصرها بالنّسبة للفراغ الذي ستحتله»[41].

(37) سامية محمّد جابر، علم الاجتماع المعاصر، مرجع سابق، ص 134.

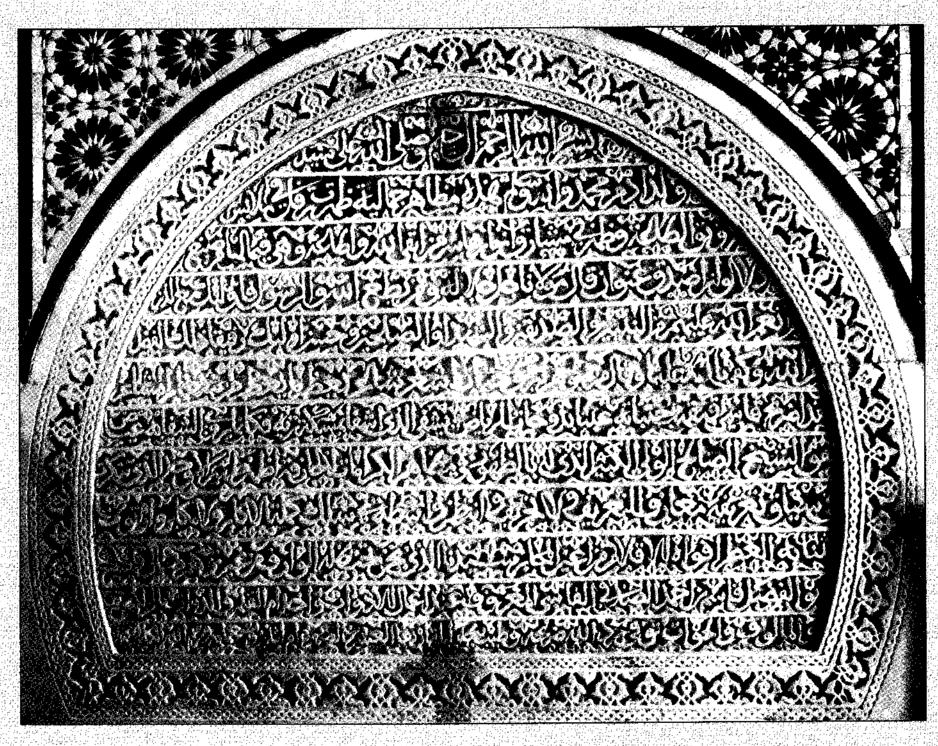
(38) مقدّمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص 419.

(39ـ 40) المرجع السّابق، ص 420.

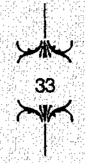
(41) حبيب بيدة، فنّ كتابة وزخرفة المخطوط القرآني من القرن 9 إلى ق 21 م، تونس 1980، ص 100 (أطروحة دكتوراه مرحلة ثالثة).



شاهد قبر الولي الصالح
سيدي قاسم الجليزي (تونس)،
(فن الخط ما بين زخرف ومعمار).



ومن شمائل «حسن التدبير» يذكر «أبو حيّان» سبعة معاني وهي «الخطّ المجرّد بالتحقيق والمحلّى بالتحديق والمحمّل بالتحويق والمزيّن بالتحزيق والمحسّن بالتشقيق والمجاد بالتدقيق والمميّز بالتفريق».



وليس يذهبنّ بنا الظّن أن «أبا حيّان» إستعذب البديع وإنساق خلف أجراس الجناس وزخرف القول. (وإن تمّ). لكأنّ الكلمات تتوارى مترادفات تحكي الشّيء ذاته بألوان من الألفاظ مختلفة وإنّما ارتقى حسّه إلى التنبّه إلى كلّ الفويرقات قبل الفروقات بما لا يتيسّر لغير ذي معرفة إستثنائية فدانت له الكلمات على قلّتها بأخلص معانيها بما لا يتفق لغير ذي لسان بليغ وتطلّع على أحوال الخطّ عجيب فلا تنوب الألفاظ عن بعضها ولا هي مكرّرة لذاتها ولا هي بتوامها المحرّف.

ولئن إحتملت هذه المعاني ألوانا من الألفاظ الدّالة على أشكال الجمال كالتجريد والتجميل والتزيين والتحسين والتجويد والتمييز، فإنّ ملحقاتها من الإشارات الدّالة على كيفيّات التشكيل تَردُ مختلفة مستقلّة عن بعضها. فالتحقيق هو غير التحديق، والتحويق مخالف للتّنسيق، والتحزيق لا يعني التشقيق... والمثال أنّ «التدقيق» ضرب من التجويد بتحديد أذناب الحروف من مزاحمة بعضها لبعض وملابسة أوّل منها لآخر، ليكون كلّ حرف منها مفارقا لصاحبه بالبدن معا بالشكل الأحسن.

ولو تيسّر لنا تحصيل المصطلحات الدّالة على صناعة الخطّ العربي (المشرقي) لَخَلُص لنا مُعجم يختصّ بالخطّ العربي (*) يدّخر أدلة لفظيّة للكيف والوصف لكلّ حركة تأتيها

(*) وقد حصل مع «عفيف بهنسي».

مهما دقّ حجمها أو عظم. والثّابت أن هذه الوفرة من المصطلحات التي اجتمعت لـ «الخطّ العربي» - والمصطلح لابن خلدون - تدلّ على ما بلغه العرب في صناعته وفي وُجوه تجويده بما يليق باعتبارها موسوعة العرب الفنيّة.

وإتساقا مع نسق العمران حين يَنتقص في الرّبوع يؤول أمر الصّناعة إلى هوان فيتردّى بالتبعيّة حال الخطّ إلى المهانة، والمثال خطوط أهل أفريقية والمغرب أو ما نصطلح عليه الآن بالخطّ المغربي أو نطلق عليه بالكتابة المغربيّة وهو الأقرب إلى المفهوم الخلدوني، فتلكم الأقطار «كانت للبربر منذ آلاف السنين قبل الإسلام وكان عمرانها كلّه بدويّا ولم تستمرّ فيهم الحضارة حتّى تُستكمل أحوالهم»[42]. ولمّا آل أمر أفريقيّة إلى العرب، كان الجهد منصرفا كلّه لأكثر من قرن ونصف القرن بعد دخول الإسلام إلى الرّبوع لإقرار سلطان البلاد بفعل تواتر الثورات والإنتفاضات، وبانحسار ظلّ الدّولة يتراجع أمر الحضارة. ولمّا نال أهل أفريقيّة «من الحضارة بعض الشيء بما حصل لهم من ترف الملك ونعيمه وكثرة عمران القيروان»[43] لم يهنؤوا طويلا حتّى تغلّب عليهم بدو العرب الهلاليّين فخرّبوها ...أمّا المغرب فقد إستقلّ البربر بأمر أنفسهم فيه فلم ينالوا حَظًّا باديا من الحضارة حتّى إنتقل إليهم مع دولة الموحّدين - من الأندلس - حظّ كبير من الحضارة واستحكمت به عوائدها، ثمّ تقلّص ظلّ الدّولة الموحديّة فتراجع أمر الحضارة والترف والصّنائع بتراجع العمران.

ذاك هو حال المغرب العربي، لا يستقرّ فيه حال الدّولة مع الثورات ونقض العهود والولاءات. والملعوم أنّ الدّولة إذا ضعف أمرها فإنّ حالها من القوامة يصير إلى وهن وتصبح الصّنائع إلى فساد لأنّ «الصّنائع وإجادتها إنّما تطلبها الدّولة»[44] فإن كانت الدّولة إلى زوال وإلى إنتقاص - وهذا وجه الحال آنذاك - صارت الصّنائع تبعا لذلك فـ«صارت الخطوط بأفريقية والمغربيّين مائلة إلى الرّداءة، بعيدة عن الجودة وصارت الكتب إذا استُنسخت فلا فائدة تحصل لمتصفّحها منها إلاّ العناء والمشقة لكثرة ما يقع فيها من الفساد والتصحيف وتغيير الأشكال الخطيّة عن الجودة حتّى تكاد لا تُقرأ إلاّ بعد عُسر وقع فيه ما وقع في سائر الصّناعة بنقص الحضارة وفساد الدّول»[45]. ويستذكر ابن خلدون المحنة في الفصل الحادي والثلاثين «في صناعة الوراقة» فيضيف : «وصارت الأمّهات والدّواوين تُنسخ بالخطوط اليديويّة تنسخها طلبة البربر صحائف مستعجمة برداءة الخطّ وكثرة الفساد والتصحيف فتستغلق على متصفّحها ولا يحصل منها فائدة إلاّ في الأقلّ النّادر»[46].

وإسمع إلى حسن حسني عبد الوهّاب يؤيّد ابن خلدون فيضيف : «إنّ العناية بالكتب ونسخها وتصحيحها على الأصول أمر لا يتأتى إلاّ إذا إطمأنت نفوس الرّاغبين فيها

(42) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 446.

(43) المرجع السّابق، ص 463.

(44) المرجع السّابق، ص 529.

(45) المرجع السّابق.

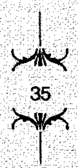
(46) مقدّمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص 422.

بتوفّر وسائل الرّاحة واستتباب الأمن بالبلاد (...) وقد مضى قرن كامل ونصف قرن قبل أن يستقرّ قرار العرب في أفريقيّة وما كان للولاّة الذّين تداولوا الحكم في لدن الدّولة الأمويّة وأوّل العباسيّة ولا لأفراد الأمّة على عهدهم أن يعتنوا بجمع الكتب وقد شغلتهم عن ذلك الثورات القائمة في البلاد وكذلك الغزوات العديدة برّا وبحرا فكان إتجاههم منصرفا كلّه لإقرار سلطان البلاد وتمهيدا لأسباب الرّاحة والدّعة»[47].

وبحكم البداوة وهشاشة الإستقرار المتأصّلين في أفريقيّة وبلاد أهل المغرب فإنّ الخطّ عندنا آنذاك تتوفّر له معظم أسباب تناقص العمران من البداوة والتوحّش حتّى «نقُص حينئذ حال الخط وفسدت رسومه وجُهل فيه وجه التّعليم بفساد الحضارة وتناقص العمران»[48]، اونُسي عهد الخطّ في ما بعد عن سدّة المُلك وداره كأنه لم يُعرف»[49].

خلاصة الرّأي عند ابن خلدون أنّ الخطّ في جهة المغرب وأفريقيّة أضحى نسيا منسيّا وذهبت رسومه لانقطاع صناعته. والسّؤال متى كان لخط هذه الرّبوع ذكر حتّى يُنسى ؟ فـ«الخطّ الافريقي» لا ينال حظا من الجودة إلاّ لأنّ رسمه القديم لهذا العهد «يقرب من أوضاع الخطّ المشرقي»[50]، وكذا الخطّ الأندلسي يتميّز رسمه ويغلب على خطوط أهل المغرب ويعفو عليها لأنّه سليل مباشر للخطّ المشرقي ونزل بأيدي عرب من بني أميّة.

الأصل فيه أنّ الخطّ المغربي «لم تكن له حظوة ولا يُحسب في خانة التجويد وأن ما ناله أهل هذه الرّبوع من صناعة في الخطّ لا يخرج عن دائرة العرب في القيروان أو المهديّة أو بلاد الأندلس فلمّا نزل الخطّ بأيدي البربر ناله الخراب والهوان لأنّهم أقرب إلى البداوة والتوحّش ولم ترسخ لديهم رواسب الحضارة، فأين هي المؤلّفات التي تصاحبه وتطرح فكره الذي يسوسه وأين هي وفرة المصطلحات التي يتداولها الكتبة وتحفظها المصنّفات لتكون شاهدا على وجوه تجويده.



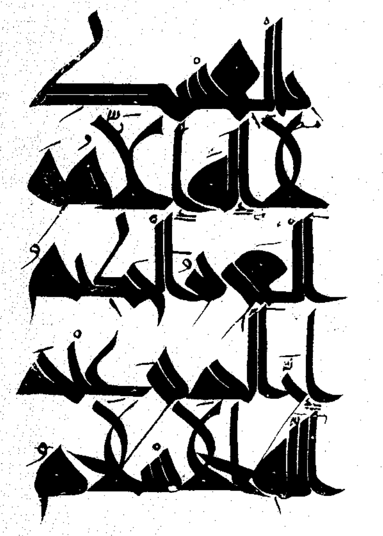
لقد كانوا يخلطون بتعليم الخطّ فلا يبلغون فيه مبلغا بما أنّه لا يُعلّم لذاته وإنّما هو من توابع القرآن. بخلاف أهل المشرق حيث يستقلّون بتعليم الخطّ عن الكتاب والسّنّة وعلوم الفقه. والمثال ما تمّ للفاطميّين بمصر والقاهرة حين قيّموا للخطّ مدارس ونصبوا له المعلّمين «يلقون على المتعلّم قوانين وأحكاما في وضع كل حرف[51] إذ اقتضى نهجهم في التّعليم مباشرة الحرف منفردا بوصفه أساس الجملة ثمّ ايزيدون إلى ذلك المباشرة بتعليم وضعه فتعتضد لدى المتعلّم رتبة العلم والحسّ في التّعليم وتأتي ملكته على أتمّ الوجوه»[52]، بما أقاموا له من المدارس، إذ «لا يخلطون بتعليم الخطّ، بل لتعليم الخطّ عندهم قانون ومعلّمون له على إنفراده كما تُتعلّم سائر الصّنائع ولا يتداولونها في مكاتب الصّبيان».

(47) حسن حسني عبد الوهاب، ورقات عن الحضارة العربيّة بأفريقيّة التونسيّة، ج 1، مكتبة المنار، تونس 65/1966، ص 326.

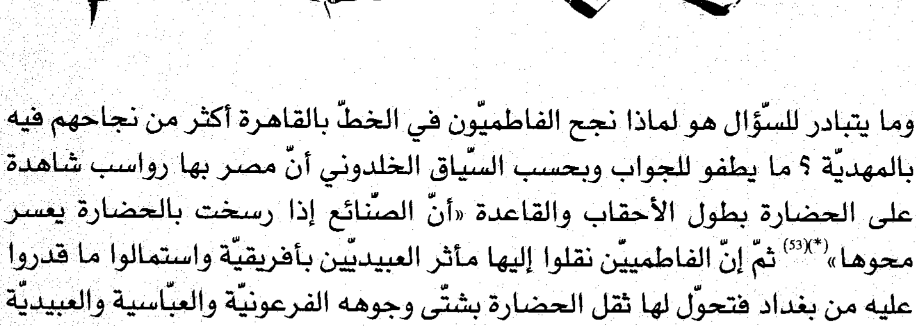
(49،48) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 529.

(50) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 420.

(52،51) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 524.



صفحتان من مصحف الحاضنة (تونس).



وما يتبادر للسّؤال هو لماذا نجح الفاطميّون في الخطّ بالقاهرة أكثر من نجاحهم فيه بالمهديّة ؟ ما يطفو للجواب وبحسب السّياق الخلدوني أنّ مصر بها رواسب شاهدة على الحضارة بطول الأحقاب والقاعدة «أنّ الصّنائع إذا رسخت بالحضارة يعسر محوها»[53](*) ثمّ إنّ الفاطميّين نقلوا إليها مآثر العبيديّين بأفريقيّة واستمالوا ما قدروا عليه من بغداد فتحوّل لها ثقل الحضارة بشتّى وجوهه الفرعونيّة والعبّاسية والعبيديّة فانتقل «شأنها من الخطّ والكتابة بل والعلم إلى مصر والقاهرة»[54].

الخطّ والوجع :

برغم هذه المصارحة الحادّة التي تنال منّا بالوجع نحن المغاربة حين تناول ابن خلدون خطّنا وعمراننا فإنّه في الأصل لم يكن أرحم بالعرب أهل المشرق لأنّه لم يذكر الخطّ العربي بخير على أيّام الجاهليّة سوى في مناسبة واحدة حين عرض للخطّ الحميري بالقول : «وقد كان الخطّ بالغا مبالغه من الإحكام والإتقان والجودة في دولة التبابعة بما بلغت من الحضارة والترف»[55] بينما يصف خطوط بقيّة العرب غير محكمة المذاهب ولا مائلة إلى الإتقان والتميق «شأن الصّنائع إذا وقعت بالبدو»[56]، فـ «مضر (...) أعرق في البدو وأبعد عن الحضر من أهل اليمن وأهل العراق وأهل الشام ومصر»[57]، بما لا يعني أن الحيرة من آل المنذر المجدّدين لملك العرب بأرض العراق بالغين شأنًا في الكتابة بل «لم يكن الخطّ عندهم من الإجادة» لقصور حضارتهم، وبعد أن نزل الإسلام ساحة البصرة والكوفة وتعلّم أهله «الخطّ وتداولوه فإنّ الإجادة فيه كانت دون الغاية برغم ما بلغوا فيه من الإتقان.

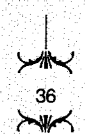
(*) في أصل النصّ «فيعسر محوها».

(53) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 421.

(54) مقدّمة تاريخ ابن خلدون، مرجع سابق، ص 528.

(56،55) مقدّمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص 418.

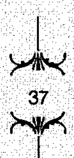
(57) المرجع السّابق، ص 419.



وفي العموم إنّ القوانين التي أطلقها ابن خلدون في شأن العرب لا تزيد عن كونها مفرغة لا غير وقوامها أنّ «العرب أبعد النّاس عن الصّنائع» وأنّ «العرب لا يتغلّبون إلاّ على البسائط» وأنّ «العرب أبعد الأمم عن سياسة الملك» وأنّ حملة العلم في الإسلام أكثرهم العجم (...) وإن كان منهم العربي في نسبته فهو أعجميّ في لغته ومرباه ومشيخته مع أنّ الملّة عربيّة وصاحب شريعتها عربيّ»[58].

والوجع الأكبر يبلغ مبالغه حين نتكشّف على أيّام البعثة المحمديّة حين «كان الخطّ العربي لأوّل الإسلام غير بالغ إلى الغاية من الإحكام والإتقان والإجادة ولا إلى التوسّط لمكان العرب من البداوة والتوحّش وبعدهم عن الصّنائع»[59]. ويتعاظم الوَجع حين ندرك المصحف الشّريف حيث رسمه الصّحابة بخطوطهم فكانت غير مستحكمة الإجادة فخالف الكثير من رسومهم ما اقتضته رسوم صناعة الخطّ عند أهلها، وعدّ ابن خلدون دون مجاملة من زعم أنّ الصحابة كانوا محكمين لصناعة الخطّ مغفّلين وعاب على من إقتفى من التابعين من السّلف رسمهم تبرّكا بهم. وما حملهم على ذلك ليس جانب علمهم بالخطّ وقوانينه وإنّما تنزيه الصّحابة عن النّقص في قلّة إجادة الخطّ اوحسبوا أنّ الخطّ كمال فنزّهوهم عن نقصه ونسبوا إليهم الكمال بإجادته وطلبوا تعليل ما خالف الإجادة من رسمه وذلك ليس بصحيح[60]. فـ «الكمال في الصّنائع إضافي بكمال مطلق إذ لا يعود نقصه على الذّات في الدّين ولا في الخلال وإنّما يعود على أسباب المعاش وبحسب العمران»[61].

والنّتيجة أنّ ابن خلدون وإن أصاب العرب بالوجع مرّة فقد أصابنا نحن المغاربة بالوجع ثلاثا : الأولى لأنّنا بربر والثّانية لأنّنا عرب والثالثة لأنّنا مسلمون.

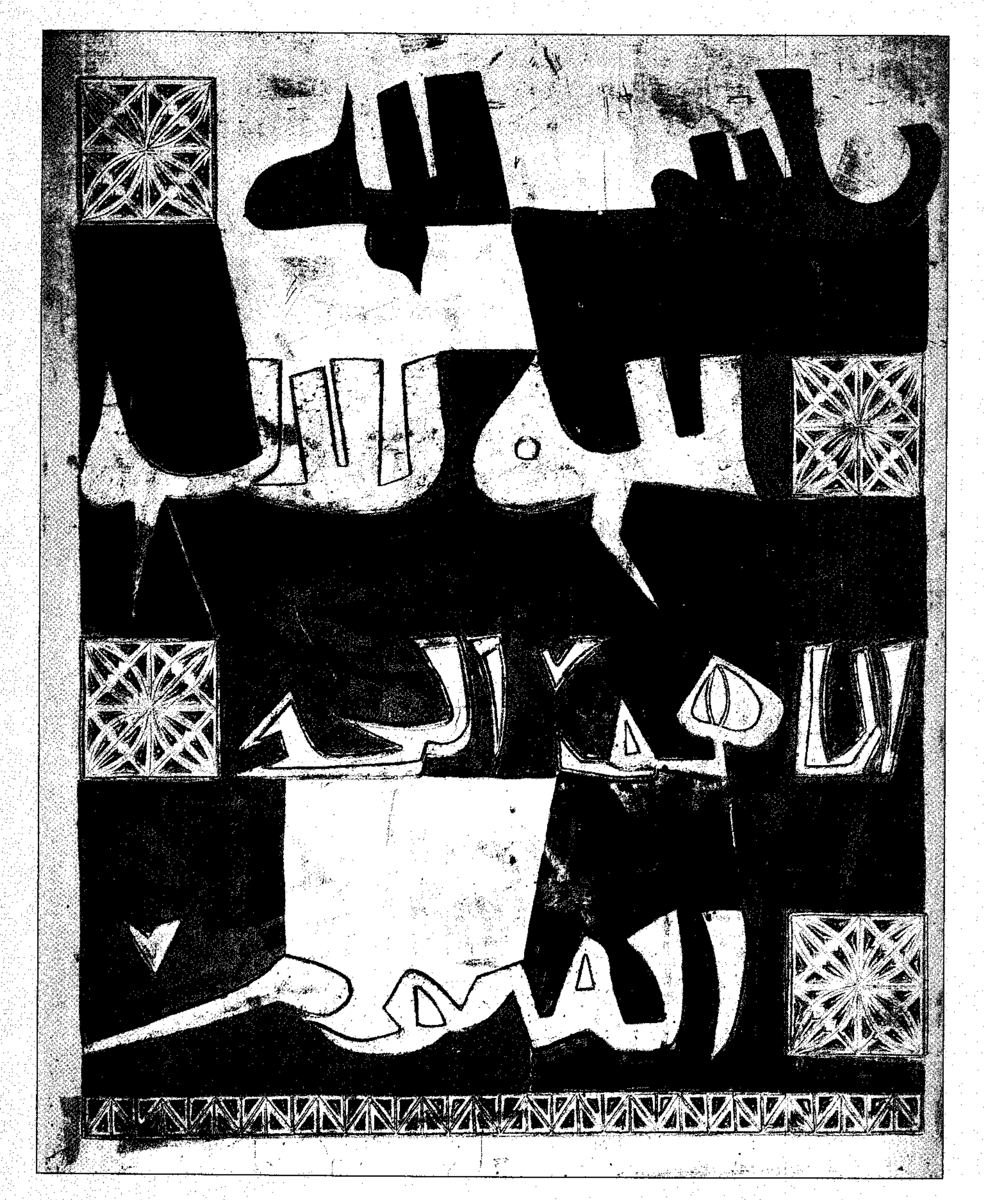


خاتمة :

إنّ «جودة الخطّ في المدينة» هي قاعدة خلدونيّة عامّة لا تخلو من النسبيّة، لأنّ مواصفات التمدّن تختلف مع الأحقاب ولا يصحّ أن تسمو عن الزّمن، فمدن التبابعة لم تبلغ بالقطع ما بلغته الكوفة أو البصرة في دولة بني أميّة أو ما تشيّد لمدينة القيروان قبل أن يغزوها البدو الهلاليّون ويخرّبوها. ورغم ذلك نال خطّها مديحا لم يتيسّر لهذه المدن الأخيرة، بما يعني أن المدنيّة نسبيّة إذ تقاس بمقدار التمدّن والعمران الذي بلغته الحقبة حينها. فلا يصحّ إذن أن نحدث مقارنات بين الظّواهر في غير أزمنتها من دون تأمينها بسياجها الطّبيعي الزّمني.

فالنّسبيّة خصلة لا عطلة بل هي قانون في حدّ ذاتها تأتلف مع النّظريّة الخلدونيّة ولا تخالفها. ولكن المطلوب هو أن نقرأ قول ابن خلدون في الخطّ أو في سواه إستنادا إلى فنّ التاريخ كيفما هو وكيفما وضعه ابن خلدون : هو «باطنه نظر وتحقيق وتعليل

(58) المرجع السّابق، ص 543.
(59) المرجع السّابق، ص 419.
(60) المرجع السّابق، ص 419.
(61) المرجع السّابق، ص 419.



لوحة للفنان علي بالآغا (تونس)، زيتيّة على خشب محفور.

للكائنات ومبدئها دقيق وعلم بكيفيّات الوقائع وأسبابها عميق»[62]. لأنّ الأخبار إذا اعتُمد فيها على مجرّد النقل ولم يتعدّ ذلك إلى أصول العادة وقواعد السّياسة وطبيعة العمران تسرّب إليها الخطأ وحادت عن الصّواب. كما تلقى نفس المآل إذ إحتلّ الهوى في رأي المؤرّخ حيّزا ما. وابن خلدون يترفّع عن هذا وذاك، فلا ينأى عن الصّدع بالحقيقة مهما كان أثرها بالنّفوس ولو تعلّق الأمر بالصّحابة أو بالعرف أو بالإرث.

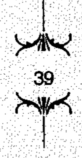
فقول مثل قوله في الخطّ العربي مدعاة للإثارة والإستغراب على ما نشأنا عليه من إكبار لهذا الفنّ... إنّما هو العالق في النفس من أثر الذّات من دون نظر وتمحيص لأنّ السّائد هو أنّ الخطّ العربي مفخرة الأمّة مشرقا ومغربا. والتشكيك في بلوغ الجودة فيه يلحق حرجا بالذّات في حاضرها كما يلحقه بماضيها النّاصع الذي لا نزال إليه نستكين.

(62) المرجع السّابق، ص 4.(1) جان بيار فرنان، أصول الفكر اليونانيّ، مصدر مذكور، ص 30.

النصّ وجوامع الكلم ضمن مقدّمة ابن خلدون

محمد بن حمودة - تونس -

ليقوم بتعيين المنعطف التاريخي الذي جعل المجتمعات تبدأ في الانفصال جدّيا عن الطبيعة وبشكل يربك الوحدة الأصلية أشار ستراوس رئيسيا إلى ظهور الكتابة الألفبائية التي حلّت محلّ كلّ أصناف حضور الكتابة التصويرية. وفي هذا الاتجاه نجده يتحدث عما يسميه هو «غواية الكتابة». وهو التصور الذي بلوره بأكثر تفصيل في الفصل الثامن والثلاثين من كتاب المدارات الحزينة والذي عنوانه «درس في الكتابة». ومن منظور تاريخي صرف فإن جان بيار فرنان سيقف بالخصوص عند ما أعقب سقوط الدولة الميسينية والتوسع الدورياني في البيلوبونيز وفي كريت وحتى رودس من عهد جديد من الحضارة اليونانية، بحيث حلّ تعدين الحديد محل تعدين البرونز. كما حلّ على نطاق واسع حرق الأموات محلّ ممارسة الدّفن. وتحولت صناعة الخزفيات تحولا كبيرا : فقد تخلّت عن مشاهد الحياة الحيوانية والنباتية لصالح زخرفة هندسية. ويضيف فرنان قائلا ضمن سياق موسوم بتحوّل الثقافة اليونانية إلى حضارة : «الكتابة نفسها اختفت وكأنها اختنقت بين ركام القصور. وعندما سيعيد اليونانيون اكتشافها، نحو نهاية القرن التاسع، مقتبسينها هذه المرة عن الفينيقيين، لن تكون من نمط مختلف وحسب، أي نمط صوتي، وإنما من فعل حضارة مختلفة جذريا : فلم تعد اختصاصا لطبقة من الكتّاب، وإنما عنصرا ضروريا لثقافة عامة. كما أن معناها الاجتماعي والنفساني كذلك سيتحول بل ويمكننا القول سينقلب : فلم يعد غرض الكتابة تكوين السجلات ضمن جدران القصر لاستعمالها من قِبل الملك، سيكون لها منذ ذلك الحين وظيفة إعلانية، «فهي ستسمح بنشر مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية، ووضعها كذلك تحت أنظار الجميع»[1]. هكذا سمح اعتماد الكتابة كأساس لثقافة عامة بأن يكون المحلّ المشترك رابطة تقوم على الإفشاء، أي رابطة خطابية وتمتاز ببنيتها الحوارية. وفي هذا السبيل سيتمّ دمج الكلام في اللسان من أجل تأسيس ما سمّاه بارت في كتابه البلاغة القديمة «امبراطورية البلاغة». وهي الإمبراطورية التي تصدر عن خيار قوامه تصدير الدقة على التعبير. وتُفهم الدقة في هذا السياق على ضوء الشعار الذي استندت إليه الكلاسيكية منذ كان اسمها مذهبيّة إيطيقيّة والذي يفيد ما يلي : الفنّ ضدّ الاستطيقا، أي ضدّ العائم والسائح.



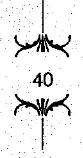


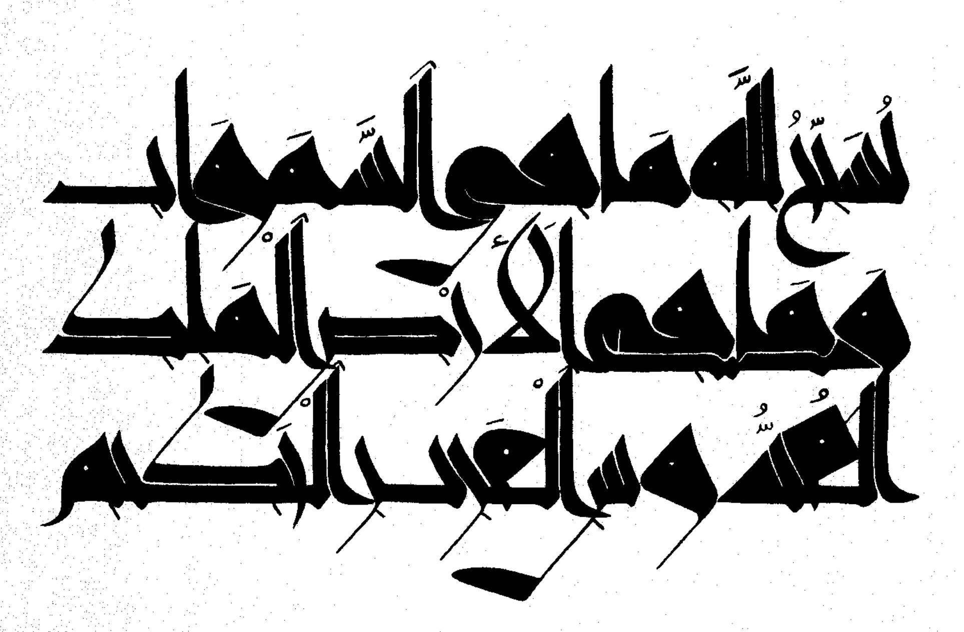
ستبدو لنا، من هذا المنطلق، المجتمعات الحداثيّة مسكونة بتوتر ما تنفك تزداد حدّته بين ملاء القوى الغريزية والكوسمولوجية وبين ما

(1) جان بيار فرنان، أصول الفكر اليونانيّ، مصدر مذكور، ص 30.

تتطلبه الحضارة من توسيع مساحة الفراغ القابل للمقروئية. ولذلك بدا لي شخصيا، في مناسبات سابقة، أن الأرابسك كان بلورة رائعة لسورة الروح بوصفها الكناية عليها من حيث أنها ريح روحي لا ينطلق بحريّة نحو المطلق بدون أن يهدر المكانية وما يلازمها من خبرات المجاورة. ولا زلت إلى يوم الناس أعتبر أن الخوف كل الخوف هو أن يختزل البعد الموسيقي الملازم لكنه الأرابسك إلى نغمية أحادية تجهل التركيب الهارموني ولا تقدر على التأليف بين أصناف المُباين .وهو ما يهدّد بسحب التّخم الذي يخضع له الشعر ويتحرّر منه الرسم على الممارسة الغرافيكية العربية المعاصرة. فمقابل ميل الأرابسك إلى ردّ الحركة إلى السكون يبلور الفعل التشكيلي فاعلية وبلاغة الآني. وفعلا إذا كان الأرابسك يفترض ويحيل على موقف تأمّلي وعلى نصبة آلمة فإن الغرافيكي هو تلقائيا ذو طبيعة تشكيلية، أي تكوينية. ولهذا السبب فهو يقوم من التصوير مقام النموذج الإرشادي، بل هو تصوير صرف بما أنه ضمنه يتمتع فعل الترميز بكيان ذاتي وغير مرتهن بالمحاكاة. وهاهنا خط فصل إضافي بين الأرابسك والغرافيكي. ومعلوم أن الحرف هو كائن موسوم سلفا وأن من شأن الوسم أن يُضعف كيانه الغرافيكي ليحوّله إلى كيان ثقافي لا همّ له إلاّ تبديه اندماج الأفراد ضمن نظام الهوهو. في المقابل يكرّس العنصر الغرافيكي ضربا من المقلوبية التي تجعل النقوش الثقافية مفتوحة على كل أصناف الحوادث وكل أشكال الحركة والفعل. خاصة وأنه منذ نشأة الحداثة الأولى، أصبح من الدارج المصادرة على تعارض القيم الإبداعية مع القيم الثقافية كتعارض ما هو منشأ مع ما هو معطى.

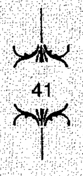
مثل هذا الهاجس الإنشائي غريب عن نص ابن خلدون وذلك لصدوره عن بيداغوجية أخرى يعالج بها القضية الأخطر، عنيت بالحديث قضية التعدية والتأدية .وبهذا الخصوص يمكن القول أننا نحجب فرادة ابن خلدون إذا نسينا أنه ليس يونانيا البتّة دون أن يعنى ذلك تقوقعه ضمن المتن الفقهي .فهو لا يثق كثيرا بصلاحيات التعليم بقدر ما يثق في فاعلية المشافهة وذلك لامتياز ممارستها باقتضاء تحويل الاستجابة الخارجية إلى نازع داخلي، ومنه قول ابن خلدون «أنّ التقليد نقص،» وكذلك اعتباره أن السمع هو



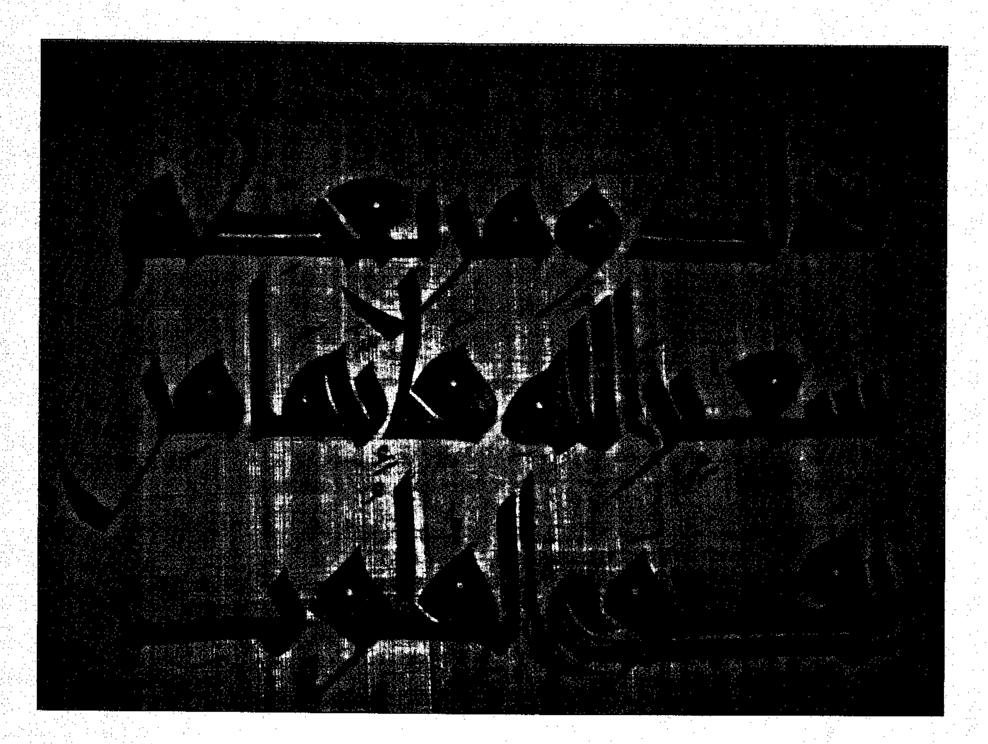


عامر بن جدّو، (تونس)
أرسيكا 2007.

أبو الملكات اللسانية. وكما يذكر هو نفسه، فإنّ المسلمين الذين واكبوا ظهور الدين الجديد لم يستجيبوا له بشكل صوري وذهني وإنما حوّلوه إلى نازع داخلي، أي لم يستجيبوا له بوصفه كيفية عمل بقدر استجابتهم له بوصفه كيفية وجود، ولذلك فهم لم يتخلّفوا عن أن يحوّلوا المراتب والخطط إلى استجابات تلقائية تجد مبدأها التمييزي في علاقتها الباطنية والعضوية بجوامع الكلم. وميزة الأخير أنه يقيم علاقة باطنية مع اللسان بالإمكان إيجاز آثارها عندما نلاحظ انتظامهما ذاتيا ضمن ضرب من سرّ طواعية جعل من علاقة اللسان بالكلام علاقة انعكاس لا علاقة محاكاة. فإذا كانت ملكة اللسان هي في كلّ أمة بحسب اصطلاحاتها، فإن الحاصل منها للعرب، على حدّ جزم ابن خلدون، هو أحسن الملَكات وأوضحها إبانة عن المقاصد لدلالة غير الكلمات فيها على كثير من المعاني من المجرور أعني المضاف ومثل الحروف التي تُفضي بالأفعال إلى الذوات من غير تكلّف ألفاظ أخرى وليس يوجد ذلك إلا في لغة العرب وأمّا غيرها من اللغات فكلّ معنى أو حال لا بدّ له من ألفاظ تخصّه بالدلالة ولذلك نجد كلام العجم من مخاطباتهم أطول ممّا تُقدّره بكلام العرب وهذا هو معنى قوله صلّى الله عليه وسلّم أوتيت جوامع الكلم واختُصر لي الكلام اختصارا فصار للحروف في لغتهم والحركات والهيآت أي الأوضاع اعتبار في الدلالة على المقصود غير متكلّفين فيه لصناعة يستفيدون ذلك منها إنما هي ملكة في ألسنتهم يأخذها الآخر عن الأوّل كما تأخذ صبياننا لهذا العهد لغاتنا.»[2] وهذا التعالي عن ضرورة تكلّف الصناعة في حصول ملكة اللسان يدلّ على أنّ ابن خلدون يربط الهوية بالنقوش الاستطيقية لا بالنقوش الاستعلانية. فأن يكون الإنسان بالنسبة له خارج المظاهر، فليس ذلك دليلا على كونه إنسانا باطنيا كما شهّرت بذلك أسطورة الكهف لأفلاطون. إذ الإفشاء في منظور ابن خلدون لا يقترن بالإنقسامية وبالمثول حيال المرئية وإنما هو حركة مستمرّة ما تنفكّ تعالج ضمن معطيات الآن والهنا ذلك الإكراه الأصلي الذي وقفت عنده الثقافات وتجاهلته الحضارات، عنيت بالحديث ذلك المبدأ القائل : «الممكن معرفته»، و«المعروف فعلا» لا يتطابقان أبدا تطابقا تاما، فبينهما يوجد مكان خال من أجل المعرفة التي تتكوّن وتتساءل. ولذلك ذكّر ابن خلدون أكثر من مرّة أن الذكاء والكيس هما من الأمور السلطانية التي ربطها بالشيطنة والتشيطن. وفي موازاة مع ذلك، فإن المُلك يقتضي بأن يتحوّل الخطّ إلى رُتبة وهو ما جعله يقترن في نظر ابن خلدون بإدخال العجمة على اللسان العربي. إذ بحكم ما يقتضيه المُلك من كسروية للسلطة أي اعتماد على الدّواوين في كل صغيرة وكبيرة فإنه سيعطّل المرونة التي يتّسم بها التعبير من حيث هو فاعلية منفتحة على الخارج وبالتالي قادرة على التعاطي مع الموهبة التركيبية على نحو لا يختزلها لأي ضرب من ضروب الصورية. وبخصوص التعبير يقول ابن خلدون ما يلي : «علم التّعبير علم بقوانين كلّية يبني عليها المُعبّر عبارةَ ما يُقصّ عليه وتأويله كما يقولون البحر يدلّ على السّلطان وفي موضع آخر يقولون البحر يدلّ على الغيظ وفي موضع آخر يقولون البحر يدلّ على الهمّ والأمر الفادح ومثل ما يقولون الحيّة تدلّ على العدوّ وفي موضع آخر يقولون هي كاتم سرّ وفي موضع يقولون تدلّ على الحياة وأمثال ذلك فيحفظ المعبّر هذه القوانين الكلّية ويعبّر في كلّ موضع بما تقتضيه



(2) مقدمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت، ص 604-603.



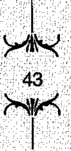
محيي الدين خشام، لوحة بالكوفي القيرواني، (تونس).

القرائن التي تعيّن من هذه القوانين ما هو أليق بالرؤيا وتلك القرائن منها في اليقظة ومنها في النوم ومنها ما ينقدح في نفس المعبّر بالخاصيّة التي خُلقت فيه.» ص 528 (التشديد منّا). فبحكم مبدأ البداوة، يساير التعبير مرونة العائم والسائح فيصبح خميرة لا ذخيرة، وذلك سرّه الذي، هو الآخر، لا يغادر البتّة طور البداوة، وإن لم يكن يراوح في مكانه. وهو السرّ الذي يخسره حين يُختزل إلى صناعة، بما فيهما صناعتي تعليم العلم وصناعة المُلك. وفعلا، فإنه «عندما جاء الإسلام وصار الأمر خلافة فذهبت تلك الخطط كلّها بذهاب رسم المُلك إلى ما هو طبيعيّ من المعاونة بالرّأي والمفاوضة فيه فلم يمكن زواله إذ هو أمر لا بدّ منه (...) حتى كان العرب الذين عرفوا الدّول وأحوالها في كسرى وقيصر والنّجاشي يُسمّون أبا بكر وزيره ولم يكن لفظ الوزير يُعرف بين المسلمين لذهاب رتبة الملك بسذاجة الإسلام وكذا عُمر مع أبي بكر وعليّ وعثمان مع عمر وأمّا حال الجباية والإنفاق والحسبان «فلم يكن عندهم» برتبة لأن القوم كانوا عربا أمّيين لا يُحسنون الكتاب والحساب فكانوا يستعملون في الحساب أهل الكتاب أو أفرادا من موالي العجم ممّن يُجيده وكان قليلا فيهم وامّا أشرافهم فلم يكونوا يجيدونه لأنّ الأمّية كانت صفتهم التي امتازوا بها وكذا حال المخاطبات وتنفيذ الأمور لم تكن عندهم رتبة خاصة وذلك للأمّية التي كانت فيهم والأمانة العامّة في كتمان القول وتأديته ولم تخرج السياسة إلى اختياره، لأنّ الخلافة إنما هي دين ليست من السياسة المُلكية في شيء وأيضا «فلم تكن الكتابة صناعة» فيُستجاد للخليفة أحسنها لأنّ الكلّ كانوا يعبّرون عن مقاصدهم بأبلغ العبارات ولم يبق إلاّ الخطّ فكان الخليفة يستتيب في كتابته متى عنّ له من يُحسنه... ». ص 262 (التشديد منّا). جليّ كيف أنّ كلّ ما هو مظهر بحت بحيث لا يستمدّ حقيقته إلا من فاعلية الإفشاء، يندرج بالنسبة إلى صاحب المقدّمة في عداد العلوم التي هي ليست كمالا وإنما هي من أسباب المعاش فقط وبالتالي هي لا تخرج عن دائرة ما هو عمراني ولا ترقى إلى مستوى الحقيقة الفعليّة، أي الحقيقة ذات الصّلة بالكيان، سواء منه الفردي أم الجماعي. ومرّة أخرى يمكن أن



نجد عند مثال الخطّ بلورة جليّة لخصوصية التصوّر الخلدوني لهذه المسألة، فهو يدحض أولئك الذين قالوا بأنّ الصحابة كانوا متملّكين لصناعة الخطّ وذلك تحرّجا من وجوب تقويم ما فعلوا، وقد استفزّ هذا الحرج ابن خلدون ليقول لقارئه ما يلي : «ولا تلتفتنّ في ذلك إلى ما يزعمه بعض المغفّلين من أنّهم كانوا مُحكمين لصناعة الخطّ وأنّ ما يُتخيّل من مخالفة خطوطهم لأصول الرسم ليس كما يُتخيّل بل لكلّه وجه يقولون في مثل زيادة الألف في لا أذبحنّه إنه تنبيه على أنّ الذّبح لم يقع وفي زيادة الياء بايِيدَ إنه تنبيه على كمال القدرة الرّبانيّة وأمثال ذلك مما لا أصل له إلاّ التحكّم المحض وما حملهم على ذلك إلاّ اعتقادهم أنّ في ذلك تنزيها للصّحابة عن توهّم النقص في قلّة إجادة الخطّ وحسبوا أنّ الخطّ كمال فنزّهوهم عن نقصه ونسبوا إليهم الكمال بإجادته وطلبوا تعليل ما خالف الإجادة من رسمه وذلك ليس بصحيح واعلم أنّ الخطّ ليس بكمال في حقّهم إذ الخطّ من جملة الصّنائع المدنيّة المعاشيّة كما رأيته فيما مرّ والكمال في الصّنائع إضافي بكمال مطلق إذ لا يعود نقصه على الذات في الدّين ولا في الخلال وإنّما يعود على أسباب المعاش وبحسب العمران والتعاون عليه لأجل دلالته على ما في النفوس. وقد كان صلّى الله عليه وسلّم أمّيا وكان ذلك كمالا في حقّه وبالنّسبة إلى مقامه لشرفه وتنزّهه عن الصّنائع العملية التي هي أسباب المعاش والعمران كلّها وليست الأمّية كمالا في حقّنا نحن إذ هو منقطع إلى ربّه ونحن متعاونون على الحياة الدّنيا شأن الصّنائع كلّها حتّى العلوم الاصطلاحية فإنّ الكمال في حقّه هو تنزّهه عنها جملة بخلافنا» ص465.

مفاد ما سبق ذكره هو أنّ ابن خلدون يحرص على التمييز بين صنفين من الملكات وعلى عدم اختزال المباينة الحاصلة بينهما إلى أي ضرب من ضروب الوحدة الصورية والشكلية. فالملَكة الأولى هي من طبيعة صناعية ويتمّ بها اكتساب ما هو مستحدث وجديد والملكة الثانية هي مترتّبة عن أسلوب الانفعال بالمعنى (السيميولوجيا اليوم تميّز بين فعل أن نعني وبين فعل أن نتواصل). وقد نقد ابن خلدون أهل تونس عندما لاحظ أنهم يخلطون بين هذين الفرعين من الملكات .في ذلك يقول : «وأمّا أهل إفريقية فيخلطون في تعليمهم للولدان القرآن بالحديث في الغالب ومُدارسة قوانين العلوم وتلقين بعض مسائلها إلاّ أنّ عنايتهم بالقرآن واستظهار الولدان إيّاه ووقوفهم على اختلاف رواياته وقراءاته أكثر ممّا سواه وعنايتهم بالخطّ تبعٌ لذلك وبالجملة فطريقتهم في تعليم القرآن أقرب إلى طريقة أهل الأندلس واستقرّوا بتونس وعنهم أخذ ولدانهم بعد ذلك وأمّا أهل المشرق فيخلطون في التّعليم كذلك على ما يبلغنا ولا أدري بما عنايتهم منها والذي يُنقل لنا أنّ عنايتهم بدراسة القرآن وصحف العلم وقوانينه في زمن الشبيبة ولا يخلطون بتعلم الخطّ بل لتعليم الخطّ عندهم قانون ومعلّمون له على انفراده كما تُتعلّم سائر الصّنائع ولا يتداولونها في مكاتب الصّبيان وإذا كتبوا لهم الألواح فبخطّ قاصر عن الإجادة ومن أراد تعلّم الخطّ فعلى قدرِ ما يسنح له بعد ذلك من الهمّة في طلبه ويبتغيه من أهل صنعته فأمّا أهل إفريقيّة والمغرب فأفادهم الاقتصار على القرآن القصور عن ملكة اللسان جملة وذلك أنّ القرآن لا ينشأ عنه في الغالب ملكة لما أنّ البشر مصروفون عن الإتيان بمثله فهم مصروفون لذلك عن الاستعمال على أساليبه والاحتذاء بها وليس لهم ملكة في غير أساليبه فلا يحصل لصاحبه ملكة في اللسان العربيّ وحظّه الجمود في العبارات وقلّة التصرّف في العبارات.» ص 595.

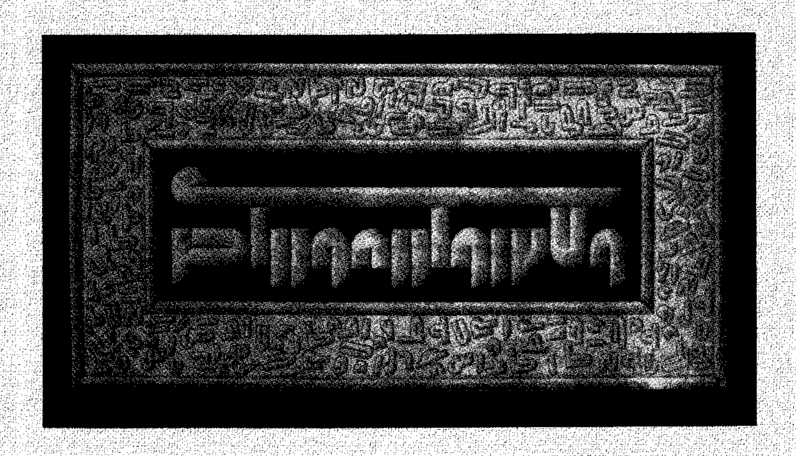


هكذا يتبيّن أن ابن خلدون يميّز بين الملَكة والحدس، وأنه إلى الأولى ينسب الصناعة والفنّ. ومن هذا المنظور فإن الكتابة هي من بين الصنائع أكثرها إفادة لزيادة العقل، إذ «تشتمل على العلوم والأنظار بخلاف الصنائع وبيانه أنّ في الكتابة انتقالا من الحروف الخطّية إلى الكلمات اللفظية في الخيال ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني، التي في النّفس ذلك دائما فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلّة إلى المدلولات، وهو معنى النّظر العقلي الذي يُكسب العلوم المجهولة فيُكسب بذلك ملكة من التعقّل تكون زيادة عقل ويحصل به قوّة فطنة وكَيَس في الأمور لما تعوّدوه من ذلك الانتقال ولذلك قال كسرى في كتابه لَمَّا رآهم بتلك الفِطْنة والكَيَس فقال ديوانه أي شياطين وجنون.» ص 475 (التشديد منّا) ويضيف ابن خلدون أنه : «ما لم تحصل هذه الملكة لم يكن الحذق في ذلك الفنّ المتناول،» ص 477. ولا يفوته أن يدقّق مباشرة بعد كلامه هذا أنّ : «هذه الملكة هي في غير الفهم والوعي لأنّا نجد فهم المسألة الواحدة من الفنّ الواحد ووعيها مشتركا بين من شدا في ذلك الفنّ وبين من هو مبتدئ فيه وبين العاميّ الذي لم يعرف علما وبين العالم النّحرير والملَكة إنما هي للعالم أو الشّادي في الفنون دون من سواهما فدلّ على أنّ هذه الملَكة غير الفهم والوعي والملَكات كلها جسمانية سواء كانت في البدن أو الدّماغ من الفكر وغيره كالحساب والجسمانيات كلّها محسوسة فتفتقر إلى التعليم ولهذا كان السّند في التعليم في كلّ علم أو صناعة إلى مشاهير المعلمين فيها معتبرا عند كلّ أهل أفق وجيل ويدلّ أيضا على أنّ تعليم العلم صناعةُ اختلاف المصطلحات فيه، فلكلّ إمام من الأئمّة المشاهير اصطلاح في التعليم يختصّ به شأن الصّنائع كلّها فدلّ على أنّ ذلك الاصطلاح ليس من العلم وإلاّ لكان واحدا عند جميعهم.» (التشديد منّا).



إجمالا يمكن القول بأنّه تختلف الملكة عن المعاني في كونها عملا وفعلا له امتياز تمكين صاحبه من ختم يخصّه ويميّزه، في حين أن المعاني يمكن أن تتطابق مع نوع خاص من الكلام الذي يمكن تسميته «عهدا» في حين تتطابق الكلمة الصناعية (البيداغوجية بلغة اليوم) مع نص مدوّن، بطريقة أو أخرى، وهو ما يجعله قائما على الإعلان والإشهار. هكذا تتجدّد بشكل أوضح، علاقة الملكة بكلّ من الفكر والحضارة، إذ تختلف الملكة عن كلّ أشكال الإلهام باستعدادها البيداغوجي أي بجاهزيتها للتعليم وللتعلّم، فالشّعر ليس ملكة لأنه لا يمكن تعليمه وإن أمكن استلهامه، في حين أنّه لا قيام للفنون بدون هذه الملكة، حتى أنّ عنوان الحداثة عند ابن خلدون هو أن تصير العلوم صنائع. لننظر إليه كيف يستهلّ حديثه عن «علم تعبير الرؤيا» بالقول : «هذا العلم من العلوم الشّرعية وهو حادث في الملّة عندما صارت العلوم صنائع» ص 526. ومفاد الكلام أنه ضمن الحداثة تصير العلوم موضوع نظر ومناسبة لتطوير ملكة لم تكن حادثة. وبحكم حدوثها على هذا النحو، أي ضمن الشرط الإنساني وخارج الشرط الطبيعي، فقد أمكن لها أن تكون كوسموبوليتية، أي متاحة للإنسان لمجرّد كونه إنسانا وليس بحكم كونه صاحب إلهام باطني وما يليه من المحدّدات التي يختلط فيها الكيان الطبيعي بالهوية الاجتماعية والإنسانية.

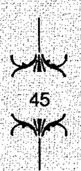
ومن نافل القول أن ما هو منشأ ينتظم ضرورة في علاقة مباينة مع ما هو مُعطى. وعلى هذا الأساس سيؤدّي حتما تزايد دور فعل الملَكة في الإنسان في بلورة لوحة قيم يكون



لوحة للفنان عامر بن جدّو، «ولا تزر وازرة وزر أخرى»، كوفي حديث (تونس).

من شأنها تعميق التعارض بين كيان الإنسان الطبيعي وهويته الاجتماعية. فالعمران كالثوب بل، قوام العمران أن تُعالج كلّ الأشياء كما الثوب أي أن تُصدّر ضمنها المظاهر على الوظيفة، وهو ما سمّاه ابن خلدون احسن الترتيب والأوضاع وهو أمر من اختصاص الصناعة لأنها باقية حتى بعد زوال العمران. يقول مثلا ابن خلدون : «وكذا نجد بالقيروان ومرّاكش وقلعة ابن حمّاد أثرا باقيا، من ذلك وإن كانت هذه كلّها اليوم خرابا أو في حكم الخراب ولا يتفطّن لها إلاّ البصير من الناس فيجد من هذه الصنائع آثارا تدلّه على ما كان بها كأثر الخطّ الممحوّ في الكتاب والله الخلاّق العليم» ص 446.

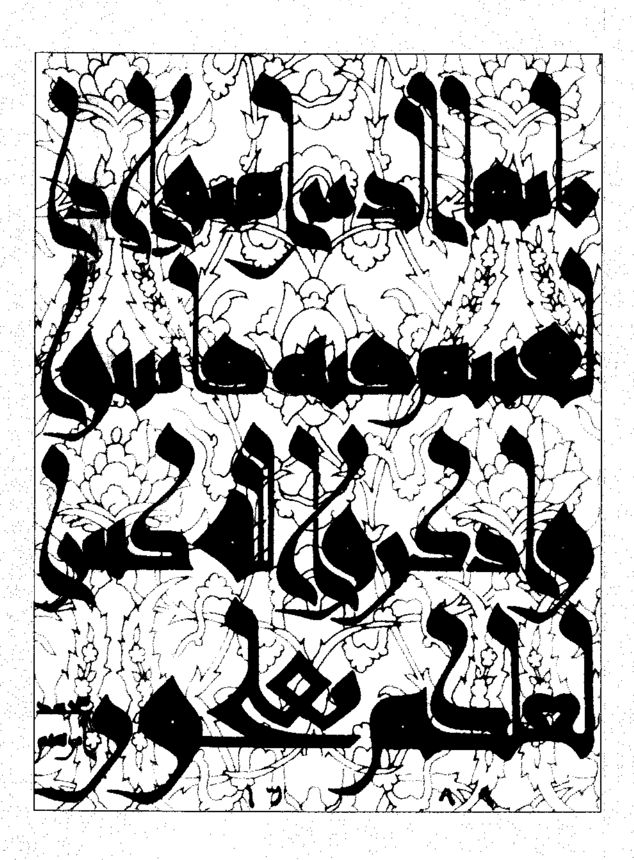
القضية المركزية هي إذن علاقة الحضارة بالثقافة وبالتالي علاقة العقد الطبيعي بالعقد الاجتماعي. إذ العقد الثاني هو اصطلاحي بحت ومنه تعارضه مع ما هو عائم وسائح، أي مع ما هو طاقي ENERGETIQUE وإلهي. ومعلوم أن الإلهي يصدر عن مساواة موجودة في الانفعال الاستطيقي المتمثّل في التّماهي مع الآخر المباين بما يدلّ على شعور بالاشتراك في منزلة ما وسرّ ما .يجرى الأمر إذن وكأن ابن خلدون ينبّه قارئه إلى أن يحذر وثنيّة الفكر لا فقط احتراسا مما نسمّيه اليوم القضيبيّة بل، وأساسا دفعا لخطر أن يتدهور إلى منزلة الإنسان اللامتسامي DE SUBLIME وذلك إذا استكان لضرورات العلاقات الغرضية فيصبح إنسانا بدون سريرة، أي إنسانا لا يحمل على محمل الجدّ حياته الاستيهامية والتخييلية، في الوقت الذي يتورّط فيه في وثنية الاجتماعي وعبادة المظاهر. بكلام آخر، شرط عدم التورّط في اللاتسامي الانخراط في الحكمة التي تعهّدها الإنسان الغابر منذ أن صار إنسانا والتي مدارها التحالف مع الحياة وهي ما تنفكّ تقاوم سطوة الفكر عليها .وإشارة إلى هذا الثابت في حياة الإنسان نبّه ستراوس حديثا إلى أن الإنسان لا يواجه فقط شعورا بالحصر على صعيد خبرته الوجودية بل، هو كذلك فريسة لما سماه الحصر الإبستمولوجي ANXIETE EPISTEMOLOGIQUE وإذا كان الحصر الأول قد دفع الإنسان إلى اجتراح الأساطير فإنّ الحصر الثاني هو الذي حفزه إلى تأطير الأساطير بمجموعة من الطقوس. وعن قصديّة الطقس يقول ستراوس :



«Il n'est pas une réaction à la vie, il est une réaction à ce que la pensée a fait d'elle. Il ne répond directement ni au monde, ni même à l'expérience du monde ; il répond à la façon dont l'homme fait le monde. Certes, le rite a une fonction d'expression et de communciation et,

conséquemment, il a aussi une dimension collective : il est un cadre préétabli dans lequel la personne s'insère la vie insiste et subsiste. Mais ce qu'en définitive le rituel cherche à surmonter, n'est pas la résistance du monde à l'homme mais la résistance, à l'homme, de sa pensée» 3

لعلّنا لا نخطئ الصواب إن قلنا إن الخيط الناظم لتعدّد سجلاّت المقدّمة يمكن صياغته من خلال قطبية : بأس/ صناعة. فمن خلالها يحافظ ابن خلدون على وهج النشاز الذي يسم بميسمه علاقة الحياة بالفكر، وبإيلائه للبأس منزلة محورية ينجح بعد ذلك في الانتصار للحياة ضدّ غريمها الفكر. ولعلّه من الشيّق أن أختم كلامي الساعة بذكر هذا الكلام لابن خلدون والذي أراد من ورائه التشديد على الفرق بين العلوم المقصودة بالذات والعلوم التي هي وسيلة آلية لهذه العلوم، وبشأن العلوم الأخيرة يقول أنه لا ينبغي أن «يُوسّع فيها الكلام ولا تُفرّع المسائل لأنّ ذلك مُخرج لها عن المقصود، إذ المقصود منها ما هي آلة له لا غير، فكلّما خرجت عن ذلك خرجت عن المقصود وصار الاشتغال بها لغوا مع ما فيه من صعوبة الحصول على ملكتها بطولها وكثرة فروعها وربّما يكون ذلك عائقا عن تحصيل العلوم المقصودة بالذات لطول وسائلها مع أنّ شأنها أهمّ والعمر يقصر عن تحصيل الجميع على هذه الصورة فيكون الاشتغال بهذه العلوم الآلية تضييعا للعمر وشغلا بما لا يعني.» ص 593



خط كوفي نيسابوري
بقلم محمد إبراهيم الإسكندراني
(مصر).

3) Claude Lévi-Strauss, *Mythologique : L'homme nu*, Plon, 1971, p 609. C'est pour cette raison, semble-t-il, que Strauss affirme-t-il que «la culture n'est ni naturelle, ni artificielle.» Strauss, *Le regard éloigné*, Plon, 1983, p 59.

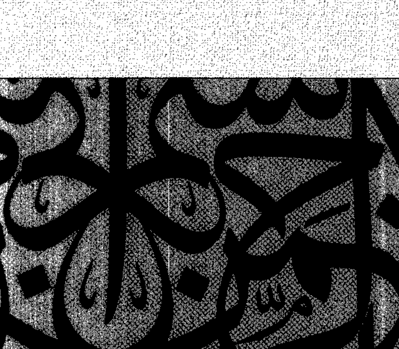
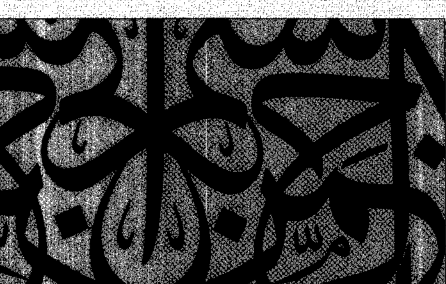
اللغة بديلاً عن الوجود والخط بوصفه رسماً

شربل داغر - لبنان -

أتناول، بداية، مسألة بحثية تلامس درس الفن الإسلامي على نحو إجمالي، ومنه الخط العربي. وهذا ما يتعين في ثلاث وقفات بحثية، ألخصها كما يلي :

1 : إعادة النظر : تقوم على نقد تكوين المتن والخطاب الغربيين عن الفنون القديمة، الإسلامية وغيرها، على أنه البداية اللازمة لكل هذه الخطة البحثية.
2 : توسعة النظر : درس الفن والخطاب القديمين ضمن إطارهما الاجتماعي والفلسفي المخصوص، من دون قصره على الجانب التقني وحسب، مثلما يصيب درس الخط العربي خصوصاً.
3 : قلب النظر : درس الفن والخطاب القديمين بما يتعدى نطاقاتهما وتعريفاتهما المتأخرة بلوغاً إلى ما كانه «الفن» أو الخطاب عنه قديماً، ما يقيم البحث في حدوده القديمة، لا الظاهرة وحسب، وإنما الخفية أيضاً.

ما أقوم به في هذه الورقة يندرج في المهمة الثالثة : قلب النظر .وأتناول لهذا الغرض مجموعة من الكتابات الصوفية على أنني سأرى إليها، في تكوينها ومبانيها ومقاصدها، وفق منظورات أجمعها في قول إجمالي : اللغة بديلاً عن الوجود، والخط رسماً للوجود وتحسيناً له، والتأليف كشفاً للجمال.

أبتعد، إذن، عن السبيل المكرس والمتبع لدرس الخط العربي، وهو السبيل الفني والتاريخي في درسه. فقد سبق لي، في غير كتاب ودراسة[1]، أن تناولت أو قمت بمساع مماثلة، ما لا حاجة لترداده. طلبت في هذه الورقة «قلب النظر»، إذن ؛ وأريد من ذلك الإشارة، بداية، إلى أن المؤلفين القدامى (وما بلغنا من مؤلفاتهم) توسعوا في درس الجانبين الفني والتاريخي للخط العربي[2]، ما لا حاجة لاستعادته أو التفصيل فيه أو تفنيده.

---

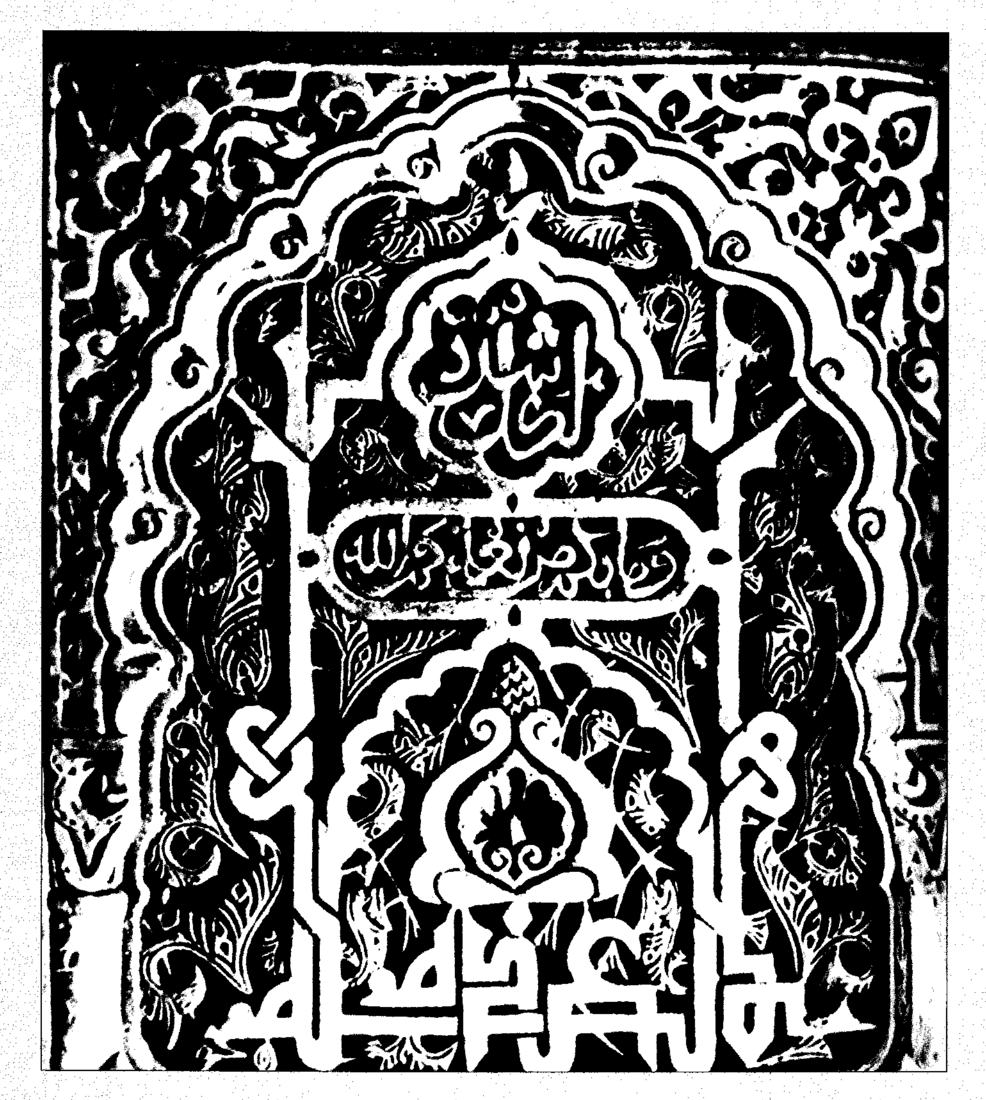
(1) في : «الحروفية العربية : فن وهوية» (1991)، و«مذاهب الحسن : قراءة معجمية-تاريخية للفنون في العربية» (1998)، و«الفن الإسلامي في المصادر العربية : صناعة الزينة والجمال» (1999)، و«الفن والشرق» (2004)، ولا سيما في الجزء الثاني الموسوم : «الفن الإسلامي» وغيرها.

(2) أورد منها على سبيل التذكير : «صبح الأعشى» للقلقشندي، و«الفهرست» لابن النديم، و«رسالة في علم الكتابة» و«الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، و«أدب الكتاب» لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي وغيرها الكثير.

أنطلق في هذه الورقة من مسعى آخر، وهو الانتباه إلى أن اللغة العربية تحديداً – شكلت أساساً معرفياً للتفلسف، عند عدد من المؤلفين، ولا سيما المتصوفة منهم ؛ وإلى أن الخط العربي تحديداً شكل أساساً لرسم الموجودات والكائنات. وهما توصلان يفتحان النقاش الواسع والمعقد والمبتكر ربما في المسألة الجمالية الإسلامية.

1. مباني اللغة، مباني الوجود

هذا ما أسعى إليه، بداية، بالوقوف عند اللغة، قبل الخط ؛ بالوقوف عند العربية اللازمة، سواء في اللغة أو في الخط، وفي ما يتعداهما خصوصاً. فنظرية المعرفة، نظرية الوجود، تنبني على معرفة اللغة العربية تحديداً – ، على أنها أقوال مرسلة، كما في التنزيل النبوي. وهذا ما يتعين في النشوء، قبل الطبيعة، في حركة التنفس بوصفها حركة التلفظ.

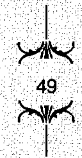


صورة من قصر الحمراء بالأندلس.



تعينت نشأة الوجود عبر حركة النفس الإلهي، كما يتم الكلام عبر التلفظ الإنساني، حسب ابن عربي : القول أساس الوجود، إذ أن أساس العقيدة هو القول المنزل. فالعلاقة بين الله والوجود ليست علاقة خلق وإبداع وحسب، وإنما هي حركة تنفس، وتحتاج إلى اللغة لفهمها وللتحقق من كيانات وجودها : «أول كلام شق أسماع الممكنات (أي : الموجودات في حالة ثبوتها داخل العلم الإلهي) كلمة : كن، فما ظهر العالم إلا عن صفة الكلام وهو توجه نفس الرحمن على عين من الأعيان ينفتح في ذلك النفس شخصية ذلك المقصود، فيعبر عن ذلك الكون بالكلام وعن المتكون فيه بالنفس»[3]. وهو ما يوضحه أحد الدارسين، عن ابن عربي، في هذه الكلمات : «الموجودات هي كلمات الله، وهي الصورة العينية المحسوسة والمعقولة الموجودة»[4].

وهو ما يطاول حركات الحروف أساساً. ذلك أن حركات النفس أو الكلام الإنساني تنقسم، عند ابن عربي، إلى حركات بين : رفع وخفض ونصب، كذلك تنقسم مقاطع الكلام أو النفس العلوي إلى ثلاث حركات بين : علوي (وهو الغيب)، وسفلي (وهو عالم الشهادة)، ومتوسط (وهو البرزخ الذي يجمع بين العالمين). وكما أن النّفس الإنساني العربي واقعاً يمتد عبر ثمانية وعشرين حرفاً، كذلك يمتد النّفس الإلهي عبر ثمانية وعشرين مرتبة وجودية. هذا ما قاد ابن عربي إلى أن يخصص في «الفتوحات المكية» قسماً واسعاً للكلمات والحروف والحركات. ذلك أن للحروف قيمة أنطولوجية ؛ وكل حرف يربط العارف بمنزلة من منازل العالم.



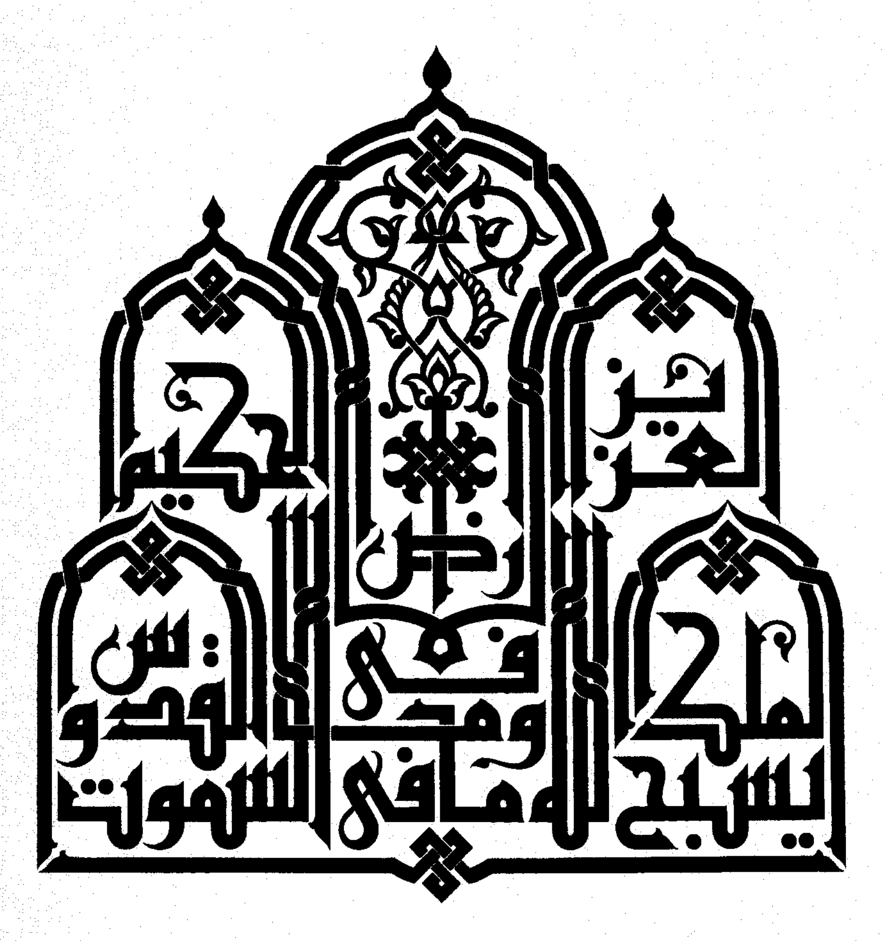
2. الإشارة : ما دون اللغة

أوضح الكلام أعلاه لزوم العلاقة بين اللغة والوجود. وهو ما تعين في النشأة عبر التنفس، ما يجعل من القول، بل من التلفظ، أساس التكوين، انطلاقاً من العبارة القرآنية : «كن». كما يتضمن الكلام أعلاه بناء علاقة بين القول واللغة، من دون تمييز بين طبيعتيهما، إلا من جهة وظيفتيهما : اللغة عمومية فيما القول مخصوص (وهو ما يشبه التمييز الذي أجراه فردينان دو سوسور لاحقاً بين «الكلام» و«اللغة»). ولكن ما يستوقف المتصوف في هذه العلاقة هو الجانب «الإرسالي» في القول. على أن معالجة الصوفي للتخاطب، للتبليغ، تتعدى نطاق القول لتبلغ أنساقاً أخرى، منها التكالم أو التبالغ بغير نسق، ومنها بل أهمها عند ابن عربي الإشارة .

يقول ابن عربي : «كل إشارة تلوح في الفهم لا تسعها العبارة ؛ اعلم أن أهل الله (أي : الصوفية) قد جعلوا الإشارة نداء على رأس البعد وبوحاً بعين العلة. ولكن في التقسيم في الإشارات يظهر فرقان : وذلك أن الإشارة التي هي نداء على رأس البعد فهو حمل ما لا تبلغه العبارة. كما أن الإشارة للذي لا يبلغه الصوت لبعد المسافة وهو ذو بصر،

3) محي الدين ابن عربي : «الفتوحات المكية»، تحقيق وتقديم : عثمان يحيى، تصدير ومراجعة : إبراهيم مدكور، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسوربون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج 2 ، ص 181.

4) منصف عبد الحق : «الكتابة والتجربة الصوفية»، منشورات عكاظ، الرباط،1988 ، ص. 76



عصام عبد الفتاح
سيد أحمد (مصر)،
أرسيكا 2007.

فيشار إليه بما يراد منه فيفهم. فهذا معنى قولهم نداء على رأس البعد. فكل ما لا تسعه عبارة من العلوم فهو بمنزلة من لم يبلغه الصوت، فهو بعيد عن المشير وليس ببعيد عما يراد منه، فإن الإشارة قد أفهمته ما يفهمه الكلام أو يبلغه الصوت. وقد علمنا أن المشير إذا كان الحق، فإنه بعيد عن الحد الذي يتميز به البعد : فهذا بعد حقيقي لا بد منه. ولا يكون الأمر إلا هكذا. فلا بد من الإشارة وهي اللطيفة : فإنه معنى لطيف لا يشعر به»[5].

كما يقول ابن عربي في موضع آخر من «الفتوحات» : «الإشارات عبارات خفية وهو مذهب الصوفية»[6]. هكذا يكون المتصوف لا يدرس وحسب أنساق التخاطب، وإنما يدرس أيضاً نسق الصوفية في التخاطب. وما يشير إليه المتصوف هو أن لغة الإشارة لا تصلح إلا مع القربى. وفي مثل هذه التوصلات إشارات ودلالات وخلفيات عديدة، على الرغم من بساطة القول في ظاهره.

، فلغة الإشارة كان لها، في ترتيب منطقي لأنساق التخاطب، أن تكون في أدنى الأنساق، لا في أعلاها، ولا أن تكون، في كتابة ابن عربي، ذات قيمة عالية. وهو ما لا يتحقق إلا لأن الفعل العقيدي، الإسلامي، يتعين أساساً في القول التخاطبي، إذ العقيدة هي

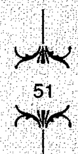
(5) ابن عربي : «الفتوحات...»، م. س.، ج 2 ، ص 504.
(6) ابن عربي : «الفتوحات...»، م. س.، ج 4، ص 336.

«أقوال منزلة». غير أن مثل هذا التأسيس المعرفي والفلسفي والتأويلي، على أساس تنزيلي، ينتقل، في التجربة الصوفية، إلى تخاطبية أخرى، هي التي تنشأ بين المتصوف و«المتكلم» في نصوصه (ما لي عودة إليه لاحقاً، ولا سيما عند النّفرّي في «المواقف»).

لهذا احتاجت فرق الصوفية إلى لغات أخرى، مثل الخط والدوائر والألوان، ولا سيما الأشكال الهندسية، ولغات الحركة والرقص والترانيم والموسيقى وغيرها. إلا أنها ليست لغات واقعاً، بل «شيفرات»، أي لغات اصطلاحية، وترقى بالتالي إلى لغة الكناية والرمز، لا إلى لغة التواصل الاجتماعي، ولا إلى لغة الاستعارة والتخييل.

وإعلاء قيمة الجانب «الإشاري» في الكلام يعزز ويعطي مثالاً آخر عن الجانب «القولي» لهذه المنظورات، إلا أنها تبقى «تخاطبيّة» بهذا المعنى (أي أسيرة ومحددة بأطراف التكالم) و«سياقية» كذلك (إذ تربط الكلام بسياقه بالضرورة)، فلا تبلغ لغة الإشارة مرتبة اللغة «العالية»، إذا جاز القول، ولأن تكون قابلة للتعلم (إلا في نطاقات المريدين وحدهم ومن دون غيرهم) والتعليم والتناقل، ما يحد من أثرها، وما يكشف عن «خشيتها» من السلطة (اللغوية والسياسية والبلاغية القائمة) فلا تتعرض لها وتتجنبها واقعاً.

3. «نبوية» التأليف



تفيد التوصلات السابقة عن أن الخطاب الصوفي يتمثل في بنيته الكتابية الإرسال النبوي.

أتوقف، لهذا الغرض، وفي لحظة أولى، عند كتاب «المواقف» للنفري[7]. كل «وقفة» في هذا الكتاب، بل كل مقطوعة كتابية فيه، تبدأ بجملة : «قال لي» ؛ بل اللافت في كل مقطوعة أنها تحتاج في أكثر من جملة فيها إلى تكرار الجملة عينها : «قال لي»، ما يعطي إشارة أولى على أن الأساس التأليفي لهذا الكتاب قولي، لا كتابي .فكل مقطوعة أعداد من الأقوال، وليست قولاً متصلاً. بهذا المعنى ليست المقطوعة تدويناً كتابياً لقول أو أقوال، بل هي تجمع ما اجتمع في «لحظة» (أي في لحظات زمنية متصلة ومتقطعة)، أي في «التجربة» الصوفية نفسها. وفي ذلك تحاكي المقطوعة أو تتبني وفق الاجتماع القولي، المتفرق والمتصل، الموجود في عدد من سور القرآن.

يقول لسان الدين ابن الخطيب : «والصوفية يذكرون الله بأي نوع شاؤوا من الأذكار حتى تشعر نفوسهم بمدلول ذكرهم، وتنفعل لذلك انفعالاً شديداً تغيب به عن المحسوسات، فيحصل لها حظ من المشاهدة بحسب قوة الحال وضعفها. ويكون الإدراك لذلك ذوقياً لا علمياً نظرياً»[8].

---

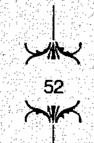
(7) محمد بن عبد الجبار بن حسن النفري : «كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات له أيضا»، طبعة بالأوفست، مكتبة المثنى، بغداد، عن الطبعة الأولى : حققها : أرثر يوحنا أربري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934.

(8) لسان الدين ابن الخطيب : «روضة التعريف»، تحقيق : محمد الكتاني، دار الثقافة، بيروت، 1970، ج 2، ص 495.

أتوقف، في لحظة ثانية، عند ابن عربي، وأنقل عنه ما ذكره في ترجمة (سيرة) أحد المتصوفة، الكومي : كان إذا قعد بين يديه وبين يدي غيره من شيوخه «يرعد مثل الورقة في يوم الريح الشديد»، ويتغير نطقه، وتتخدر جوارحه حتى يعرف ذلك من حاله. وكانت بين ابن عربي والكومي علاقة روحية حميمة، لدرجة أن ابن عربي، إن تمناه، وهو في بيته، لمسألة تخطر له، كان يراه أمامه، فيسأله ويجيبه ثم ينصرف[9]. ومن المعروف أن ابن عربي تعلم على ما أفاد بنفسه من المتصوف موسى بن عمران الميرتلي كيفية تلقي الإلهامات الإلهية، وأنه كان يقرر أموراً تبعاً لما يراه في المنام، مثلما فعل قبل ذهابه إلى الشرق، حيث أنه رأى لزوم ذلك في منامه قبل أن يقدم عليه [10]. كما أخبرنا ابن عربي أنه كان يرى غير متصوف في منامه، مثل الحلاج وذي النون المصري والشبلي وغيرهم. وهو ما يجتمع عند القشيري، في «رسالته»، في التمييز بين : لوامع، وبوادر، وطوالع وخواطر وغيرها. وهي ألفاظ متباعدة تركيباً ولكن متقاربة دلالياً، إذ تشير إلى أفعال انبثاقية غير اعتيادية أو تلقائية، بل مفاجئة ؛ وهي ألفاظ متقاربة مجازياً إذ هي كنايات أو استعارات (حسب وجهة التفسير) لفعل «التنزيل الربّاني».

4. الاحتياجات إلى الخط

يتمثل هذا المنظور القرآن في غير وجه من وجوه هذه المسألة. وهو ما سبق أن أبنته ودافعت عنه، في دراسات وكتب مختلفة، وهي أن القرآن، بتكوينه ومواده وهيئته ومبناه، يمثل أساس التمثل وأياً كان، معرفة أو فلسفة أو فناً وغيرها- ، في سلوك التأليف، وفي بنية التأليف بمتعلقاتها كلها (من مواد وهيئة وغيرها). هذا ما يمكن معاينته في الخط، على أنني ألاحظ وجود احتياجات مختلفة ومتداخلة له، ما يدخله في تاريخية متصلة ومتبدلة في آن. وهو ما يحتاج إلى التوقف.



للخط العربي تحديداً - قيمة أنطولوجية، كما سبق القول، بل قيمة «كوسمولوجية»، حسب قول أحد الباحثين[11]، وهو ما سبق الوقوف عنده أعلاه. بهذا المعنى يقيم الخط وصلاً لعلاقة بين «اللوح المحفوظ» والوجود، بين الكلمات والكائنات، بين الخط (أو الفعل التدويني) والرسم (بوصفه تعيين المحسوسات والأشكال).

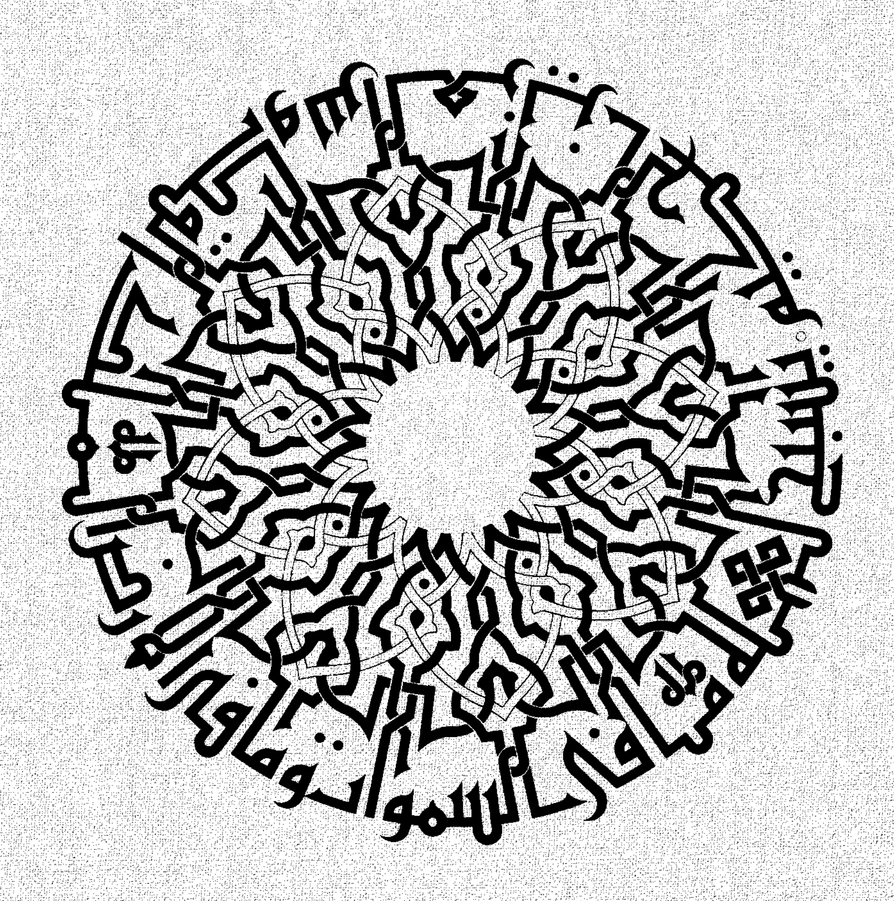
غير أنه كانت للخط احتياجات واستعمالات إسلامية مختلفة، وتمثلت في أنواع إقبال متعددة عليه عند النخب الحاكمة والنافذة، كما عند «صناع الكلام» أيضاً. وهو ما تعين في احتياج ديني، بل مظهري للدين، منذ العهد الإسلامي الأول، ما يمكن أن أشير إليه بالقول : احتاجت هذه النخب، على اختلاف مواقعها واحتياجاتها في الحكم والنفوذ، إلى أن يكون لأساس حكمها وسلطتها مصدر، أساس، مستقى طبعاً من القرآن. بل أكثر من ذلك، وهو أن يكون التباهي بكتاب هذه النخب، أي القرآن، وبإظهاره على الأشهاد، في العلن، مساوياً على الأقل لما كانت عليه الهيئات المظهرية (ومنها «الهيبة» الرسمية

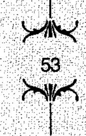
(9) ابن عربي : «روح القدس»، مطبعة العلم، دمشق، 1970، ص 80 و81.

(10) ابن عربي : «روح القدس»، م. ن.، ص 114-113.

(11) منصف عبد الحق : «الكتابة والتجربة الصوفية»، م. س.، ص. 143

صلاح محمود عبد الخالق
(مصر)، أرسيكا 2007.





والرمزية) لغيرها من الجماعات، ولا سيما «لأهل الكتاب»، ولكتبهم المعروفة بهيئاتها «الجميلة»، ولا سيما عند المسيحيين : للإسلام «كتابه»، أتى في «لسان مبين»، هو اللسان العربي، وله أن يظهر في هيئة تمييزية له عن التدوين، وتدرجه في السياق التداولي لما كان عليه، في ذلك العهد، الظهور الحسن للمثول اللفظي.

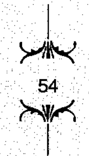
هذا ما اجتمع في لحظة إسلامية، تلت من دون شك لحظة «جمع القرآن» في كتاب، «بين دفّتين»، حسبما قيل. وهو قرار سياسي قبل أن يكون ثقافياً أو صنعياً، واحتاجت إليه النخب الحاكمة والنافذة من دون شك في تثبيت سلطتها الناشئة، التي أخذت من القرآن شرعية لها. فكيف لا تجعل من القرآن وإن لم يدعها الرسول إلى هذا الفعل، أي «الجمع» - دستور سلطتها، ذلك أن القرآن كان يمكن أن يعيش «حياة أخرى»، إذا جاز القول، بين المسلمين، كأن يبقى، على سبيل المثال، «أقوالاً منزلة» وحسب ؛ أن يبقى أقوالاً متفرقة من دون أن تجتمع في سور، وأن تبقى مدونة في بعضها أو محفوظة «في الصدور» وحسب... وهذا ما وجب تناوله من ناحية القرآن «المظهرية» كذلك، التي ما دعا إليها أي نص صريح، وإنما احتاجتها كما سبق القول سياسات إسلامية ناشئة.

وهذا ما يمكن قوله في احتياجات إسلامية أخرى، تالية، تتعين في لحظة ما بعد «تعريب الدواوين»[12]، حيث باتت العربية، بعد أن شكلت أساس الدين، أساس السلطة

(12) التي تتطلب دراسة مزيدة، على قيمة الجهد التدشيني الذي أبانه محمد عابد الجابري في كتبه حول «نقد العقل العربي».



(لا إله إلا هو ربي ورب العالمين) كتبت بشكل متناظر بيد الخطاط محمد شفيق سنة 1286 هـ (تركيا).



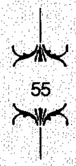
وأساس التأليف والخط في آن. هذا ما ترويه، منذ هذه اللحظة، المعاني المتداخلة التي اشتمل عليها لفظ «الكاتب»، حيث عنى في الوقت عينه : ماسك دفاتر المالية (الخراج وغيره)، والمدوّن الرسمي، والكاتب المأذون، والورّاق، والمترسل وغيرها. وهي وظائف مختلفة ومتداخلة، تشير إلى وظائف السلطة الناشئة، وإلى احتياجاتها، بما فيها الفنية والأسلوبية. هكذا وجب البحث عن «تفرّع» الخطوط العربية الأولى في هذا النطاق السلطاني (كما يحلو لي تسميته)، في السياق المهني والتمثّلي عينه الذي استدعى نشأة «الترسّل الفني»[13].

غير أنه يتوجب البحث أيضاً عن لحظة ثالثة في هذا المسار (ابتداء، على سبيل التعيين لا الحصر، من العهد العباسي)، تمثلت في اتساع فنون الخط، في تفرع شجرته الوارفة، وفي استعمالاته في نطاقات وسياقات مختلفة، خارج النطاق الديني

(13) أي فن كتابة الرسائل، التي لنا أن نجد فيها، مع مهنة الوراقة، من الجاحظ إلى أبي حيان التوحيدي، أساس تبلور النثر فناً وأساليب متمايزة.

والسلطاني. وتتعين هذه اللحظة في بلوغ فنون الخط نطاقات وسياقات جديدة، غير السابقة، وذلك في النطاق العلني للمجتمع، عند فئاته المختلفة وفي أساليب وطرز عيشها ومقتنياتها : بات فن الخط في هذه اللحظة فناً إسلامياً، علنياً واجتماعياً بالضرورة. فلقد استفاد فن الخط، من جهة تقنياته وتوصلاته وصيغه، من الحاصل العلمي الإسلامي، في العلوم الموصولة بالرقم (مثل الحساب وغيره)، أو الموصولة بالمساحة (مثل الهندسة وغيرها). كما بلغ فن الخط، بل «نفذ» إلى سبل العيش والظهور كلها في حياة المجتمعات الإسلامية، إذ بات علامة «حسنة» على الزي، والآنية، والسيف، والجدار، والخاتم وغيرها الكثير (ما توضحه إنتاجات الفن الإسلامي المتنوعة في موادها وتقنياتها وأساليبها). بات الخط بالتالي قيمة أسلوبية في حد ذاتها، تجعل من ورود الخط أو من نزوله فوق الحوامل المختلفة دالاً حكماً على الحسن.

ولا يكتمل هذا المسار في احتياجات وتحسينات فن الخط وأساليبه من دون الوقوف عند لحظة رابعة، هي اللحظة الصوفية. هذا ما سبق الوقوف عنده، وفي قسم منه وحسب، في الكلام أعلاه عن العمق أو السند اللغوي والخطي لنظرية الوجود نفسها. وهو ما يحتاج إلى توسع مزيد، بل إلى تناول مزيد يطاول، على سبيل المثال، التجليات الصوفية، أو تطبيقاتها، في فن الخط وأساليبه. وهو ما يجتمع في حديث عن تأثرات خطية عديدة على فناني الخط، ولا سيما عند من تمثلوا من الخطاطين في تجاربهم الخطية مثال «الإنسان الكامل».



5. «تجريد التوحيد»

انبنى المنظور الصوفي أعلاه على علاقة بين القول واللغة، وهو ما يحتاج إلى تبين ومناقشة مزيدين. وهذا ما ألحظه وأعينه في مفارقة تأسيسية ذات مستويات مختلفة، بين الأصل والوجود، بين النفس والشكل، وبين الخط والرسم .فالقرآن معطى بدئي، لا يقبل ولا يحتاج إلى خارجه، ولا لأي فكر لأن يفسره. هو معطى يؤخذ به، ويبنى عليه طبعاً، غير أنه يحتاج مع ذلك، وفي ما عمل عديدون على تفسيره – إلى غيره، بما يفسره : فكيف للغة الواصفة (METALANGAGE) – أن تصف، أن تعين اللغة الكونية، التدشينية ؟ كيف للفرع أن يفسر الأصل ؟ كيف «للكثرة» أن تفسر «الواحد» ؟

وهو ما يمكن أن أصوغه في أسئلة أخرى : كيف للخلق، حسب لغة المتصوفة، أن يصف ويعين «الحق» نفسه ؟ كيف للشاهد أن يعين الغائب ؟ وهو ما أنقله إلى سياق آخر : كيف للتجسيم والتشبيه أن يعيّنا التنزيه، أو «تجريد التوحيد»، كما تقول عبارة ابن عربي الجميلة والدقيقة ؟

فما يستوقف في هذه المسألة، التي أعالج وجوهها المختلفة، هو أنها تنشأ وفق مفارقة تحتاج إلى تبين : إذا كان ظاهر هذا التأليف (أو التفكير) الصوفي يعطي الأولوية للنسق الشفوي إلا أنه يرتكز ويطوّر المنطق الكتابي وينطلق منه واقعاً. وهو ما أتبينه في صورة



البسملة بقلم الثلث بشكل متناظر للخطاط التركي الكبير حامد الأمدي.

أخرى : اللافت في هذه العملية التأليفية (التّفكيرية) المعقّدة هو أن الكلام الإنساني يصبح دليلاً على العالم الإلهي، لا العكس، على الرغم من أنه يقول العكس.

وهو ما أعالجه في المفارقة في علاقة التّنزيه بالتّشبيه ؛ وهو ما أعالجه، بداية، في وقفة عند النّفّري. يحافظ النّفّري، في «المواقف»، على مبدأ «التنزيه»، فيجعل الرؤية ممكنة إذا ما أطرق المؤمن إلى قلبه. غير أن الموقف هذا العقيدي والمتعاهد عليه، إذا جاز القول يتعدل في غير «موقف»، وهو ما أسميه بسياقات التخاطبية، وبمتعلقاتها المسرحية والسردية. ففي «موقف» يقول النفري : «أوقفني في بيته المعمور فرأيته وملائكته ومن فيه يصلون ورأيته وحده...»[14]. كما يقول في موقف آخر : «وقال لي جاءك العرش وجاءتك حملته فحملوه بقوتي فسبحتني ألسنتهم...»[15]. ذلك أن «المواقف» تتوزع في بعضها في سردية، تحتمل وتقوم على الانتقال من مكان إلى آخر، ومن سياق إلى آخر، بما يعنيه ذلك من تعيينات مكانية ووصفية، مخلة بمعنى ما بالتنزيه. فلله مكانه أحياناً، وله «مجلس» و«حملة» العرش وغيرها من محددات تعينه وتصفه، عدا أنها تدرجه في سياقات سردية بين أطراف مختلفين. ولكن هل العين تعين وتصف وتشبّه بالتالي ؟

يمكن الوقوع في كتابات ابن عربي، في «الفتوحات» وغيرها، على تحديدات وتعيينات ما يشير إلى خروقات لمبدأ التنزيه، ما يدعو إلى طرح السؤال نفسه من جديد : هل العين تعين وتصف وتشبّه بالتالي ؟

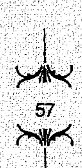
14) النفري : «كتاب المواقف...»، م. س.، ص 39.

15) النفري : «كتاب المواقف...»، م. س.، ص 96.

هذا ما سمح به بعض المتصوفة، ابتداء مما قاله بعض المؤلفين، كالمحاسبي في «كتاب التوهم» أو غيره ممن نقلوا أخبار الوعاظ والإخباريين عن «الجنة» ؛ وهو ما كان يروج وينعش أوساط المقاتلين المسلمين في عمليات «الفتح» من دون شك. غير أن «أوصاف» المتصوفة تقع في ما أسميه بـ «التشبيهية المجرّدة». فماذا هي ؟ وماذا عنها ؟

يلاحظ القارىء أن عدداً من الأمكنة التي يسوقها النفري أو ابن عربي (وغيرهما أيضاً) تنطلق من ألفاظ القرآن نفسه، ما يعني أن لها وجوداً يختلف بالضرورة عن غيره مما يقع خارج القرآن، وعن أية تعيينات مكانية ومحسوسة. وهو ما يظهر بوضوح أشد عند ابن عربي : فالعين عند ابن عربي «كتابيّة» بمعنى ما، تكتب عما لا يعرفه غيرها، وبما لا يصل إليه غيرها، بما تصل إليه وتبلغه انطلاقاً من «الكشف»، من «الوقفة» عند النّفري.

ذلك أن ما بلغه ابن عربي، على سبيل المثال، لا لون له (إلا الأبيض في أحوال)، وهو يكاد أن يكون شيئاً غير اللون، أو هو حسب النظريات الكيميائية للون الألوان كلها، أي اللالون واقعاً، وفي كل الأحوال. وهو ما يمكن تتبعه والتحقق منه عند غير متصوف، إذ يبلغون «الحلول» أو «الفناء في ذات الله»، ولكن من دون أن يصلنا أي تعيين فيزيائي أو بصري لهذا التعيين. وهذا يعني أنها عملية «وصفية» و«تشبيهيّة» كذلك، ولكن بأدوات غير تشبيهية : تنزيهية صورة وتشبيهية طبيعة.



وما يأتي به المتصوف يبقى كتابي الطابع، أي لا يخل بأساس التنزيه الإسلامي .يكتب الغزالي : «وكذلك قد تهب رياح الألطاف، وتتكشف الحجب عن أعين القلوب فينجلي فيها بعض ما هو مسطور في اللوح المحفوظ. ويكون ذلك تارة عند المنام فيعلم به ما يكون في المستقبل.(...) وينكشف أيضاً في اليقظة حتى يرتفع الحجاب بلطف خفي من الله تعالى، فيلمع في القلوب من وراء ستر الغيب شيء من غرائب العلم تارة كالبرق الخاطف»[16].

ولكن وجب، مع ذلك، طرح السؤال : من أين تتأتى القدرة على الوصف، القدرة على الكتابة نفسها ؟ وهو السؤال كذلك : هل يقوى المتصوف (أو غيره من المؤلفين) على معرفة، على وصف، من خارج المعاينة نفسها ؟ فالمتصوف، وإن يتحدث عن غائب أو عن سر، هل يقوى على تعيين من خارج ما يعرفه ويدركه ويقع بين يديه ؟

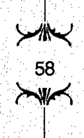
6. الجمال بين شرع وطبع

في اليونان القديمة، كان الشاعر والكاهن والملك العادل زملاء الحقيقة (ALETHEIA)، وكانت لهم صلات بالغيب، ويبصرون اللامرئي، وينطقون «بما كان وما يكون وما سيكون». وهو ما نعرفه عن العلاقة المعقدة والحيوية بين الشاعر والجن، منذ الجاهلية

16) أبو حامد الغزالي : «كيمياء السعادة»، مكتبة الجندي، د .ت.، ص 87.



شيرين عبد الناصر عبد الحليم (مصر)، إرسيكا 2007.



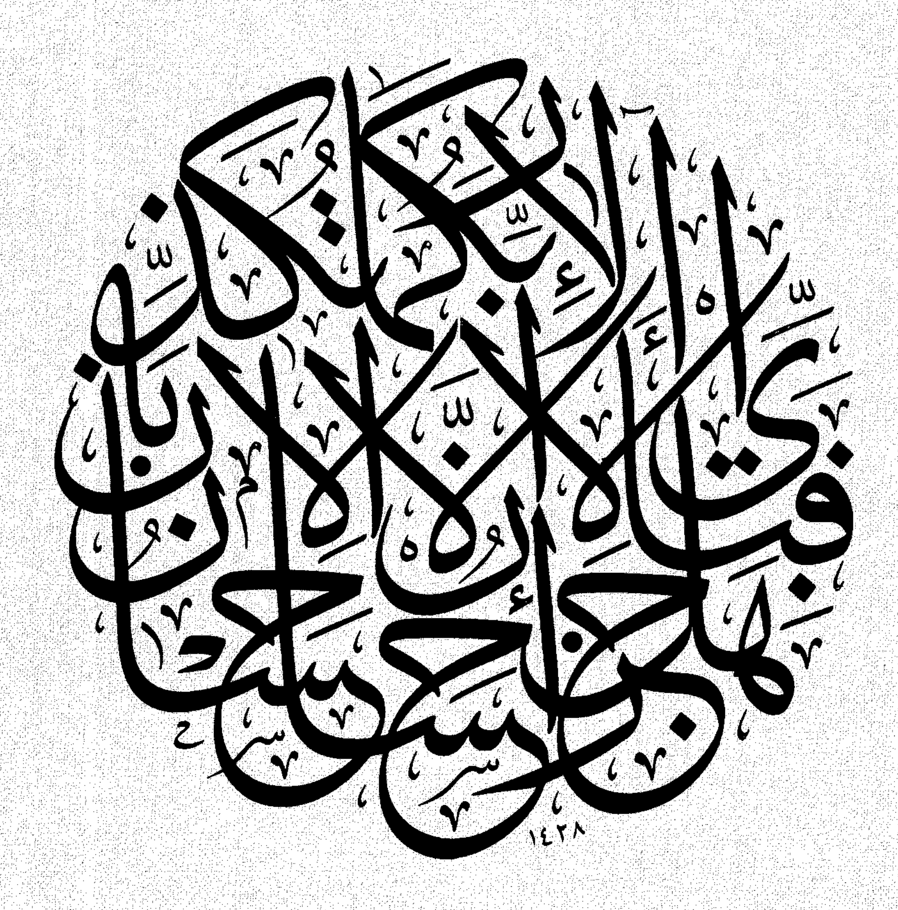
: ألا تكون كنية الشاعر الأعشى، «أبو بصير»، دلالة على فرط معاشرته لعالمي الجن والأنس ؟ ويمكن القول إن االتنزيل القرآني أوسع من مفهوم الوحي القديم عدا أنه غير محتواه. إلا أن الكلام النبوئي يظل، وإن تنوعت طرق تنفيذه، صياغة لفظية لخطاب الآخر اللامرئي. و«تضحي العبارة النبوئية، حسب أحد الدارسين، تمثيلاً لسماع لا يرى أو تمثيلاً لرؤيا لا تسمع»[17]. أعود إلى طرح السؤال من جديد : من أين يتأتى التعيين ؟ وهو صيغة لأي سؤال في المعرفة، أو في الوجود، أو في الفن، في هذه المنظورات الإسلامية، ما يمكن أن أطرحه في هذه الصيغة أيضاً : من أين يتأتى الحسن ؟

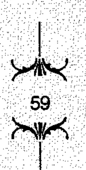
وجب التمييز في هذا المجال بين الحَسن والحُسن، وبين الحَسن والمصنوعات والأقاويل الحسنة ؛ وهو ما بلغ عند ابن عربي حدوداً تمييزية وتعريفية على قدر عال من التبلور، ولا سيما في تمييزه بين «الجلال» و«الجمال»، وما أفرد له كتاباً بعينه، «كتاب الجلال والجمال». يقول ابن عربي : «الجلال لله معنى منه إليه، وهو منعنا من المعرفة به تعالى، والجمال معنى يرجع منه إلينا، وهو الذي أعطانا هذه المعرفة التي عندنا به، والتنزلات والمشاهدات والأحوال وله فينا أمران : الهيبة والأنس»[18]. ويقول في مراتب هذا الجمال : «إن لهذا الجمال علواً ودنواً فالعلو نسميه جلال الجمال، وفيه

17) عادل خضر : «الأدب عند العرب»، منشورات كلية الآداب بمنوبة، دار سحر للنشر، تونس، 2004، ص 246.

18) محي الدين ابن عربي : «رسائل ابن عربي، كتاب الجلال والجمال»، طبعة أولى، حيدر آباد، 1961، دار إحياء التراث العربي، ص 3.

جاسم محمد معراج (الكويت)،
إرسيكا 2007.





يتكلم العارفون، وهو الذي يتجلى لهم ويتخيلون أنهم يتكلمون في الجلال الأول الذي ذكرناه، وهذا جلال الجمال قد اقترن معه منا الأنس، والجمال الذي هو الدنو قد اقترنت معه منا الهيبة» (م.ن.، ص 3). كما يقول : «واعلم أن القرآن يحوي على جلال الجمال وعلى الجمال، فأما الجلال المطلق فليس لمخلوق في معرفته مدخل ولا شهود، انفرد الحق به، وهو الحضرة التي يرى فيها الحق سبحانه نفسه بما هو عليه، فلو كان لنا فيه مدخل لأحطنا علماً بالله وبما عنده وهذا محال» (م.ن.، ص 4).

يميز ابن عربي،إذن، بين ثلاثة مستويات أو مراتب :

- الجلال، وهو الجمال في نفسه ولنفسه، وهو الخاص بالخالق و«ينفرد به» ؛

- جلال الجمال، وهو أقرب ما يتوصل إليه العارف من جمال العلوي، ويتوافر له معه «الأنس» أي القربى في «الحضرة» ؛

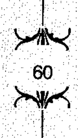
- الجمال، وهو أدنى المراتب هذه، ويتوجب على العارف فيه «الهيبة»، أي تهيب ما يتحقق من وجوده في جمال الصنع والخلق.

ولا يحتاج الدارس إلى كبير شرح لكي يتحقق من أن ابن عربي يتسق في منظوره الإجمالي لله كما للخلق، حيث أنه يحافظ دوماً، وفي كل أمر، على ما يؤكد «الواحد» في وجوده وصفاته، بما لا يشاركه به أحد، ومن دون أن تقع أية «مناسبة» بينه وبين غيره،

وبينه وبين الموجودات والمصنوعات. لهذا يحافظ ابن عربي على مبدأ «التبعيد» (كما أسميته في أحد كتبي)، وهو أن يكون الله أساس أي تعيين، وأي خلق، وأي صنع، ولكن من دون أن تدخل هذا أو ذاك أية «شبهة» في اشتراك أو مشابهة أو مناسبة. في ذلك تكون قطيعة ناجزة بين العلوي والمحسوس، فيما عرفت منظورات أخرى قبل الإسلام، «التبعيد» بدورها ولكن من دون أن تقطع صلاتها بـ «االمناسبة». ففي التفلسف الإغريقي (ابتداء من أميدوكل)، وفي المتن المسيحي (في تمييز المقام «الوسطي» الذي للأيقونة بين دنيويتها وبشريتها، وبين سماويتها وروحانيتها، في آن)، جرى الاحتفاظ بمبدأ «المناسبة» ضمن «التبعيد»، إذا جاز القول.

هذه القطيعة الإسلامية الناجزة أدت، من جهة، إلى بناء نطاق، فلسفي، كلامي، تصوفي، وغيره، خاص بالألوهية، وأدت، من جهة ثانية، إلى جعل أي مبحث، في الفلسفة، في علم الكلام، في التصوف، وفي غيره، مبحثاً لازماً في نطاق الألوهية بالضرورة : فالله ليس جميلاً، بل هو الجمال.

وهو ما جعل مسألة تعيين (أو تعريف) الجميل، أو الحَسن، مسألة ميسرة وإشكالية في آن : ميسرة، لوجود نطاق للجمال، بل للجلال، كما يقول ابن عربي ؛ وإشكالية، لقطع المناسبة بين العلوي والسفلي. هذا ما وجد حلاً له، عند ابن عربي، في وضعية «البرزخ»، الذي يتوسط بين عالمين من دون أن يتصلا حكماً ؛ وهو ما جعله يتحدث كذلك عن «العلو» و«الدنو». غير أن ابن عربي درس المسألة عينها، ضمن نطاق آخر، هو نطاق المعاملات الإنسانية ؛ وهو ما لا يعيره الدارسون اهتمامهم في الغالب. فقد توقف ابن عربي عند الأوصاف الوضعية التي يقوم بها «الشّرع»، أي ما ينهى عنه وما يدعو إليه، وعند ما يستسيغه «الطبع»، أي الإنساني، فيرى فيه كمالاً أو نقصاً، جمالاً أو قبحاً وغيرها. وهو سبيل في النظر يستبقي ميداناً للحسن الإنساني بالتالي، وإن يقصره في بعضه على الشرع نفسه، ويوسعه ليشمل الطبع الإنساني.



أنتهي في هذا الكلام إلى ما سبق أن أبنته في غير كتاب ودراسة، وهو أن القرآن فضلاً عن موجبات التّمدّن الإسلامي بعد «الفتح» - : القرآن للممارسات الإسلامية ما كانته الطبيعة، عبر المحاكاة (MIMEISIS)، للتفلسف الإغريقي. فالقرآن معطى أنطولوجي، لا الكتاب وحسب، ولا العقيدة وحسب. وهو معطى الوجود، والماهية قبل أي تشكّل أو في تشكلها. هو الفعل المؤسس، فلا يتعين، ولا يوجد أساساً، إلا بفعل تلقائي، متأصل من ذاته وبذاته، إذا جاز القول (SUI GENERIS)، كما تقول العبارة اللاتينية. يقول الحلاج : «في القرآن علم كل شيء، وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الحروف في لام الألف، وعلم لام الألف في الألف، وعلم الألف في النقطة، وعلم النقطة في المعرفة الأصلية، وعلم المعرفة الأصلية في الأزل، وعلم الأزل في المشيئة، وعلم المشيئة في غيب الهو، وعلم غيب الهو اليس كمثله شيء ولا يعلمه إلا هو».

بعض شواهد مساعدة للنص من «الفتوحات المكية» لابن عربي : «و (هو) المقدس في المشاهدة، عن المواجهة والتلقاء. بل العبد في ذلك الموطن الأنزه، لاحقٌ بالتنزيه، لا

أنه – سبحانه وتعالى – في ذلك المقام الأنزه، يلحقه التشبيه. فتزول من العبد، في تلك الحضرة، الجهات، وينعدم، عند قيام النظرة به، منه الالتفات» (ج 1، ص 42) (...)

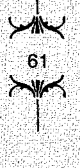
«الذي تلاه الحق علينا تلاوة حال كما أن القرآن تلاوة قول عندنا. فالعالم حروف مخطوطة مرقومة في رق الوجود المنشور، ولا تزال الكتابة فيه دائمة لا تنتهي» (ج 1، ص 101).

«إن هذه الحروف لم تكن لها هذه الخاصية من كونها حروفاً وإنما كان لها من كونها أشكالاً» (ج 1، ص 190).

«النفس الرحماني الذي ظهر عنه حروف الكائنات وكلمات العالم (يكون) على مراتب مخارج الحروف من نفس المتنفس الإنساني الذي هو أكمل النشآت كلها في العالم» (ج 2، ص 394).

«ثم إنه وإن لم يكن البعد فهو بوح بعين العلة، وذلك أن الأصم يكون قريباً من المتكلم، ولكن قربه لا تقع به الفائدة لأنه لا يصل إليه الصوت لعلة الصمم، فيشير إليه مع القرب» (ج 2، ص 504).

«الله لا يعقل إلهاً إلا من حيث أسماؤه الحسنى لا من حيث هو معرى عن هذه الأسماء الحسنى» (ج 4، ص 445).





مختار علي، جلي ثلث، «قرآن»، (تونس).



الحرف فكرا ولفظا وخطا
(أصل وفصل ووصل)

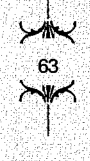
حبيب بيدة - تونس -

الصفحة السابقة : خط كوفي على المرمر من القرن الخامس الهجري، متحف رباط المنستير (تونس) (بعدسة عمر الجمني).

يقول إخوان الصفاء وخلان الوفاء في رسالة من رسائلهم :

«اعلم أن الحروف ثلاثة أنواع : فكريّة ولفظيّة وخطيّة واعلم أن الحروف الخطية إنما وضعت سمات ليستدل بها على الحروف اللفظية والحروف اللفظية وضعت سمات ليستدل بها على الحروف الفكرية والحروف الفكرية هي الأصل».

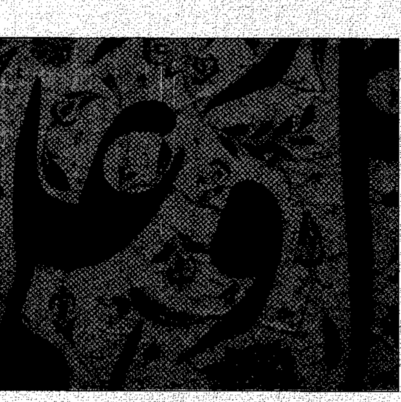
تدفعنا هذه القولة لإخوان الصفاء، في كل مرة نعانقها فكرا وتفكرا، ذكرا وتذكرا إلى النظر في هذا الحرف الأصل، الحرف الذي كان بداية لنشأة الخط وإنشائه. إذ أن هذا الأصل الذي انفصلت عنه تولدا وتوليدا سمات انفصلت عنها هي الأخرى سمات أخرى وكان بينهما رغم انفصالهما عن بعضهما البعض وصل ووصال. مما جعلنا في كل حين نلتفت فيه إلى ذواتنا ونسائلها عن البدايات، بدايات تكون إنسانيتنا وتشكل خصائصها، وتميزها عن الكائنات الأخرى نشعر بنوع من الرهبة والجلال. إلى أي نقطة نرجع لننطلق في البحث.



ومن أول وهلة نشعر أننا نفكر والسؤال، هذا السؤال في حد ذاته، يستدعي هذه الملكة ملكة الفكر. ونشعر أننا نتكلم ونتحدث ولتسجيل هذا الحديث وعقله، نكتبه، ونكتبه بماذا ؟ بالخط.

وجميل جدا شعورنا بأننا نفكر في اللغة وسيلتنا للحديث، باللغة ذاتها ونسجلها بالخط الذي شكلها وبالتالي فان الخطّ شكلُ وَعْيِنَا.

فهل الوعي هو بداية الإنسان وهل الوعي هو بداية تشكّل الكلام وهل قاد هذا الوعي إلى عقل هذا الكلام في صور مرئية بقيت دلالة من دلالاته.



وعندما نتحدث عن تشكيل الوعي فان في كلمة تشكيل معنى الفعل. وهذا يقودنا إلى القول إن وراء التشكيل فاعل مشكّل، قد أعطى الصوت شكلا وعقله في صور صوتية حروفا تألفت وتآلفت لتكوّن كلمات وكلمات تسلسلت وترسّلت لتكوّن كلاما حديثا، ينظم الإحساس بالأشياء والتعامل معها كما ينظم الإحساس بالآخر والتعامل معه. ويتشكل الوعي ليكون «معقولا» ويتضح ليكتسب حضورا دائما ويكون في علاقة موثوقة وموصولة وبذلك تكون اللغة قد شكلت وعي الإنسان وأدّت إلى تطوره وبناءه. وقد ولد هذا الوعي

المشكّل المعنى وولد المعنى لغة ومفاهيم جديدة وهكذا دواليك، من الممارسة ولد المفهوم الذي أصبح في حد ذاته يعالج ويمارس فيلد مفاهيم أخرى.

إذن عقلت اللغة ذاتها وأصبحت تفكر في ذاتها بذاتها وأصبحنا في دائرة السؤال هل نفكر باللغة وهل نعي باللغة وهل اللغة هي التي تنطق الوعي.

ومن انطلاق الوعي بان أصل اللغة هو إعطاء صورة للصوت ليصبح لحنا لغويا، أشكالا سمعية محددة، وابسط هذه الأشكال، تبدو في حد ذاتها غير مؤدية لمعاني بل هي غير محيلة إلى غيرها وذات دلالات مستعملة كمعرفات صوتية.

إن هذه الأشكال هي الحروف وتحديد الحروف لا يؤدي سوى أصوات نعرفها بها اصطلاحا ولكن إضافة حرف إلى حرف وإعطائها حركة حتى تصبح تأليفا ثم تشكيلا، يؤدي معاني يمكن أن تكون محسوسة ويسهل فهمها أو أن تكون محسوسة ومجردة يستوجب لفهمها جمع لخبرات إدراكية عدة.

والسؤال الذي نطرحه فلسفيا بالرجوع إلى خبراتنا الإدراكية وذكائنا المكتسب تاريخيا وحضاريا :

من يا ترى أول من تفطن إلى وجوب تحديد الصوت وتشكيله ليصبح حرفا محددا متفقا عليه ومن أضاف للحرف حرفا ليصبح لفظا منطوقا، يصبح معنى مفهوما ويدل على شيء ما آخر خارج ذاته ؟ وبديهي أن تكون هذه الإضافة هي الثورة الحقيقية التي ميزت الإنسان عن غيره من بقية الكائنات.

لقد شكلت هذه الإضافة في مفهومها العام وعيا حقيقيا بالأشياء وبغيرها من التي لا تظهر للحس البصري بل هي التي شكلت الوعي في مرحلة أولى.

لقد وقعت عملية جمع بالتآلف لأن الجمع بين الحروف في حد ذاته لا يؤدي المعنى وبالتالي لا يشكل الوعي بما هو إحساس وإدراك وتذكر وتخيل وتعقل ومعرفة.

في مناظرة بين متى بن يونس القنائي وأبي سعيد السيرافي.

قال متى : «يكفيني من لغتكم هذه الاسم والفعل والحرف فاني أتبلغ بهذا القدر إلى أغراض قد هذبتها لي يونان».

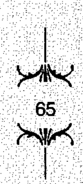
قال أبو سعيد : «أخطأت لأنك في هذا الاسم والفعل والحرف فقير إلى وصفها وبناءها على الترتيب الواقع في غرائز أهلها، وكذلك أنت محتاج بعد هذا إلى حركات هذه الأسماء والأفعال والحروف فان الخطأ والتحريف في الحركات كالخطإ والفساد في المتحركات وهذا باب أنت وأصحابك عنه في غفلة، على أن هاهنا سرا ما علق بك ولا أسفر لعقلك وهو أن تعلم أن لغة من اللغات لا تطابق لغة أخرى من جميع جهاتها بحدود

صفاتها في أسمائها وأفعالها وحروفها وتأليفها وتقديمها وتأخيرها واستعارتها وتحقيقها وتخفيفها وسعتها وضيقها ونظمها ونثرها وسجعها ووزنها وميلها وغير ذلك مما يطول ذكره».

يظهر من كلام أبي سعيد السيرافي إن اللغة ليست كما يظن متّى وسيلة أو واسطة لمعرفة المنطق أو الفكر. بل هي نسيج من الخصائص البنائية والعلاقات المتشعبة وهي باختصار جمع بالتآلف بين العديد من الصفات.

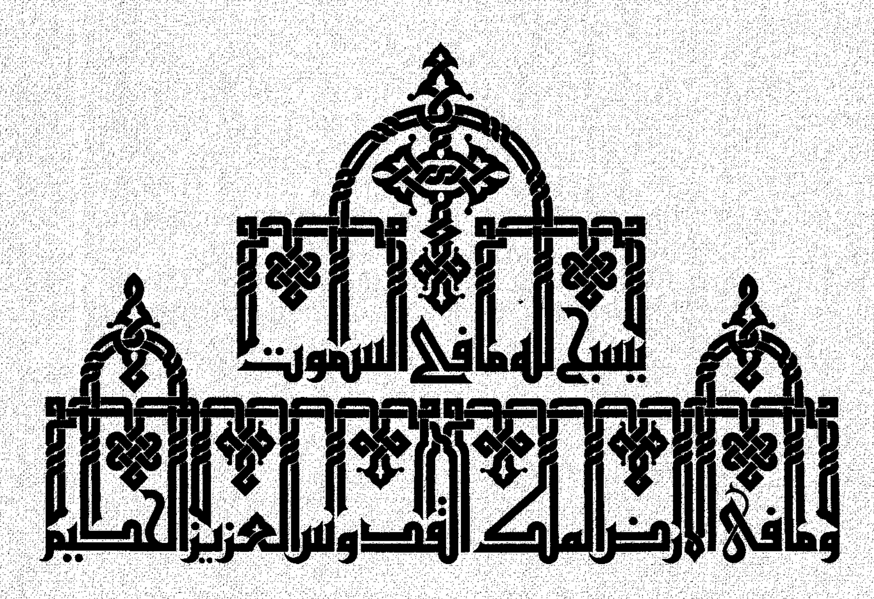
والجمع بالتآلف هو عملية بناء تعتمد قواعد وقوانين تتجاوز مجرد الوضع، هو إيجاد علاقة منطقية إدراكية بين عنصرين أو أكثر لبلوغ شيء آخر مخصوص بهما، فليس من العفوية في شيء أن يتغير الباء مضافا إلى ألف الألفة ويصبح ميما مع تغير حركته أي حركة الألف يتغير المعنى تماما ليصبح الرجل امرأة والذكر أنثى مع وجود الأبناء اللذين لا يمكن حصرهم في كلتا الحالتين، هذا إذا اتخذنا المعنى المتعارف والعادي إذ يمكن أن يتجاوز هذا المعنى ليصبح مجازيا شموليا عاما وربما يحلو للبعض التساؤل عن سبب نصب الألف في أب وضمها في أم.

إن لكل حرف في اللغة العربية شكلا سمعيا وطريقة نطق خاصة به وهذا يستوجب بحثا في أصله، في ماهيّته، وماهيّته في كيفيته وغائيته.



كما أن كل لفظ يطرح تساؤلا حول تأليف حروفه السمعية وجمعها بالتآلف ولا نعتقد أن الأمر سهل لان ما ينطبق على اللغة العربية ينطبق على كل اللغات ولما لا كلّ اللهجات الإنسانية !

لكن ما يمكننا فعله ربما هو الرياضة الذهنية العامة التي تمكننا منها خبراتنا الفكرية التي شكلها تفكيرنا ووعينا المرتبط باللغة التي نتكلم بها والذي لا يمكن أن نفصلها عن هذه الخبرات لكي نفهم في هذه الدائرة المعرفية كيف يتوالف الوعي بما هو إحساس وتذكر وخيال وحدس مع اللغة التي تعبر عنه أو تجعله يظهر أو يعبر عن طريق الصوت مادة

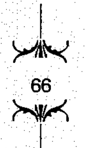


محمد أشرف هيرا (باكستان)، إرسيكا 2007.

اللفظ. أي ربما يساعدنا هذا الجهد الذي نبذله - وليس كل منا قادرا عليه -على إدراك مسألة تشكيل الوعي في مستوى الإدراك السمعي وهي لعمري الصناعة الأولى والفن الأول الذي مارسه الإنسان لكي يصبح إنسانا ممتازا بملكة الصنع الذي سوته بالصانع الأول وميزته عن بقية الكائنات الحية وعن أقرب كائن لجنسه هذا المتحرك والمتغذي والحاس الذي تصدر عنه أيضا أصوات ولكنها بقيت هي ذاتها ولم تتطور لتتخذ أشكالا دالة، سوى بعض الأحاسيس الشعورية الغريزية كالألم والغضب والفرح واللذة وغيرها.

لقد شكل الإنسان بأجناسه المختلفة في أمكنته وأزمنته المختلفة وفي علاقته بمعارفه وعلومه ودرجة تطور وعيه بواسطة كلامه وطور هذا الوعي بواسطة هذا التشكيل أي أصبحت الأشكال الدالة مولدة لبعضها البعض وبتوالد الأشكال توالدت الأفكار وبتوالد الأفكار توالدت الأشكال. ويمكن أن نقول أن التشكيل هنا كان سمعيا اتخذ الأصوات مادة له ثم تجوهرت هذه الأصوات لتصبح لغة وتطورت اللغة لتصبح فكرا وأنتج الفكر لغة وأصبح بالتالي مادة لها.

يقول القلقشندي: «الكتابة مادتها الألفاظ التي تخيلها الكاتب في أوهامه وتصور من ضم بعضها إلى بعض صورة باطنه في نفسه بالقوة والخط هو الذي يخطه القلم ويقيد به تلك الصور وتصير، بعد أن كانت صورة معقولة باطنه، صورة محسوسة ظاهرة وآلتها القلم وغرضها الذي ينقطع الفعل عنده تقييد الألفاظ بالرسوم الخطية فتكمل قوة النطق وتحصل فائدته للأبعد كما تحصل للأقرب وتحفظ صوره ويؤمن عليه من التغيير والتبدل والضياع[1]».



يدخلنا القلقشندي بهذا القول الهام إلى الموضوع الثاني الذي ارتأيناه في مداخلتنا وهو وعي التشكيل.

ونريد قبل تناول هذه المسألة إيراد مقولتين لكل من صاحب الرسالة المنسوبة التي اكتشفها عساكر محمود عساكر ونشرها في مجلة المخطوطات العربية وكلام بيّن لابن حجر في مخطوطه منهاج الإصابة في معرفة آلات الكتابة.

يقول الأول: «الخط يحفظ صورة الكلام فينقله الخلف عن السلف ويفهم منه الغائب ما يفهمه الشاهد»[2] ويقول الثاني «الخط مادته اللفظ وصورته البيان»[3].

يتبين لنا من خلال هاتين المقولتين، انه من تشكيل الوعي أي إعطائه صورة صوتية ليعبر من حيز القوة إلى حيز الفعل، من حيز الباطن إلى حيز الظاهر المحسوس.

---

(1) القلقشندي: صبح الأعشى ج 3ص 43 ط القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر 14 -1963 ج.

(2) خليل محمود عساكر: رسالة في الكتابة المنسوبة ص 123مجلة معهد المخطوطات العربية المجلد 1ج 1ط القاهرة شركة مصرية.

(3) ابن حجر: منهاج الإصابة في معرفة آلات الكتابة مخطوط رقم 7969 ورقم 1مكتبة تونس الوطنية.

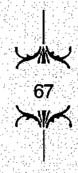
ولما كانت الحاجة إلى وصول هذا الوعي الذي لا تصله هذه الصورة الصوتية، تم تحويله إلى صورة خطية بصرية يمكن أن تنتقل من مكان إلى مكان وتتجاوز عقبات الزمان.

ولم يكن هذا التشكيل عفويا واعتباطيا بل كان يستوجب هو الآخر وعيا أي إدراكا لضرورة التوافق بين الصورة الصوتية والصورة البصرية ليعبُر المعنى عبره كما كان الأمر بالنسبة لعبوره عبر الصورة الصوتية.

لذلك كان الخط الذي سيصور اللفظ المعبّر عن هذا الوعي ويحفظه للغائب، يناسب قيمة هذا اللفظ وقيمة المعنى الذي يحمله فكيف سيكون هذا التصوير ؟

لا شك إن الخط العربي كشكل مرئي اصطلاحي قد بدأ بسيطا في صورة علامات دالة على المعاني وقد بينت الاكتشافات الأثرية أن بعض العلامات فيه التي تدل على حروف منطوقة بنفس الوقع لم تكن متشابهة من حيث الشعاع الشكلي المرئي الذي يصورها وبذلك لم يكن هناك توافق بنائيّ بين اللفظ المسموع والعلامة المرئية التي تصوره.

ونعتقد أن أول وعي تشكيلي كان في سبيل الربط بين المسموع والمرئي هو التّوفّق إلى احترام قياس واتجاه العلامة المصورة للحرف الواحد لأنه يعبر عن صوت له وقع واحد أي أن تكون صورة الصوت التي هي اللفظ موافقة لصورة اللفظ التي هي الخط وبذلك تكون الموازنة بين اللفظ والخط.



ولم يقف هذا الوعي، وعي التشكيل في بنية الخط العربي عند هذا الحد، إذ بعد نزول القرآن باعتباره علما إلاهيا كان وجوبا على الخط أن يتجاوز وظيفته الدلالية ليتدعم بوصفه مصورا للمعنى الأسمى الذي يمثله القرآن حامل الخير والحق والجمال.

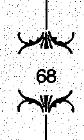


محيي الدين خشارم،
«ثلثي وديواني جلّي» (تونس).

وكان على الأشكال المرئية إن تكون لها بنية متزنة ومنتظمة تمتاز بالجمال حسب المفهوم الذي كان ولا يزال سائدا إلى اليوم.

ومن هنا بدأت رحلة الخطاط العربي مع صناعته متجاوبا والأرضية الفكرية التي تمثل بنية هو أحد عناصرها وظلّ يعي ويبتكر الشكل الذي يتجاوب مع اللفظ، اللحن، الذي سيكون متجها إلى إدراك بصري يعتبره من جملة الحواس التي من أهم ما تطلبه الحسن الذي ينطبق ومعنى البيان. «فالخط الحسن يزيد الحق وضوحا»[4] و«الخط صورة روحها البيان»[5] ولا أظن أن الحق الذي يقصده علي ابن أبي طالب سوى القرآن الذي كانت كتابته توازي في جمالها ترتيله وبالتالي تزيد من بيانه وتأثيره على الروح وان الخط الذي جعل لصورته روحا هو البيان أي إشراق المعنى ووضوحه هو هذا الخط المشكل بوعي فني صناعي، هذا الوعي الذي لا يتسع المجال هنا للحديث عنه بتفصيل وقد دافعت في كثير من الأحيان عن انه وعي الصانع المحاكي لقدرات الخالق في الخلق عن طريق محاكاته لبنيات مصنوعاته الطبيعية وذلك قربا منه والتحاماً به. فقد حمله الله الأمانة وجعله خليفة على الأرض. لكن ما يمكن إثباته هو أن الصورة المقصودة ليست مظهر الخط بل بنيته من حيث هي نسق وتأليف تتفاعل فيها الكيفيات والكميات وقواها الضابطة كما يقول التوحيدي[6].

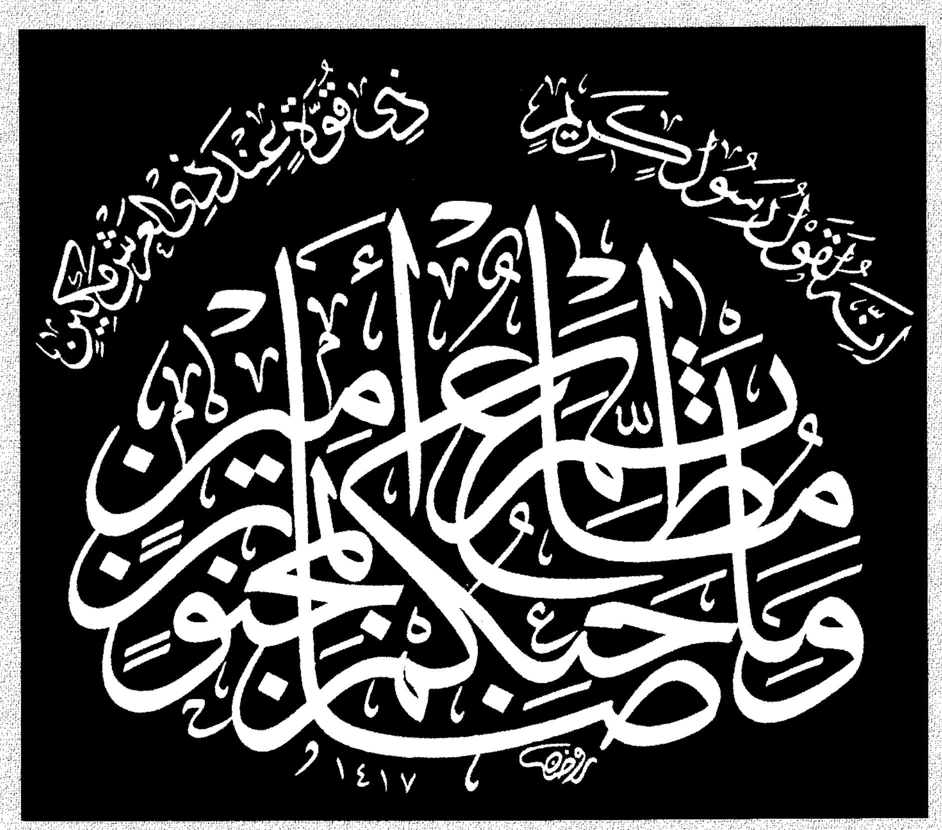
وقد لاحظنا من خلال تحليل تشكيلي قمنا به لكثير من النماذج الخطية تمتد على ثلاثة قرون من (القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر ميلادي) إن كل الخطوط وان اختلفت جزئياتها فهي متفقة في البنية العامة من حيث احترامها للقواعد الجمالية للخطوط الحسنة و هي التي تهتم بالبنية الخطية في اجتماع الحروف والكلمات في اتصالها وانفصالها وانتظامها على حاملها واحترام مقادير هذه الحروف واحترام البياضات التي بينها وتناسب الشكل والنقط. أي أن الاهتمام كان بالبنية عامة والتي تنتج عن كل هذه العوامل الأساسية التي تستوجب ظروفا مادية ومعنوية من أدوات وآلات ومواد وأوضاع وحركات تنتج عن الأنفس الملهمة، كان الكاتب والخطاط واعيا بها وبأهميتها في اجتماعها، ومنظرا لها وواردا لها في رسائله لتكون دليلا للمتعلمين، إذ «التلامذة والمتعلمون يحاكون في أفعالهم وصنائعهم أفعال الأستاذين والمعلمين وأحوالهم اللذين يحاكون العقلاء وفي طبائع العقلاء اشتياق إلى أحوال الملائكة والتشبه بهم كما ذكر في الفلسفة أنها التشبه بالإله بحسب الطاقة الإنسية». سنختم إذن بهذه المقولة التي جاءت في رسائل إخوان الصفاء لنعود لنقول أن بنية الخط العربي تجد امتدادا لها في تصور شامل لعملية الخلق والإبداع يتجاوز التحليل الشكلي لمظهره. ويلتحم بوعي الخالق، المبدع الأول وان هذه البنية قد بدأ تشكلها بتشكل الوعي صوتا وصورة ثم تلاها وعي التشكيل وهو الوعي الجمالي الذي جعلها تظهر بالصورة بل بالصور التي وصلتنا والتي ربما ستصلنا عن طريق الخطاطين المبدعين اللذين سيواصلون الطريق بنفس وعي من سبقهم من الرواد المبدعين.



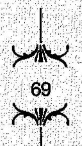
(4) أبو حيان التوحيدي : رسالة الكتابة ص 38 ضمن 3 رسائل تحقيق إبراهيم الكيلاني دمشق 195. ص90.

(5) ابن حجر : منهاج الإصابة في معرفة آلات الكتاية ورقة 1 مكتبة تونس الوطنية.

(6) أبو حيان التوحيدي : الهوامل والشوامل ص 52.



روضان بهية داود
(العراق).



وما أحوجنا اليوم إلى فنانين خطاطين مبدعين محدثين يلتحمون بأصل الخط في كونه وكينونته وصلا بين السمات الثلاث ليكون التناغم الأزلي بين الأصل، الفكر المبدع للمفهوم واللفظ سمة هذا الفكر والخط سمة هذا اللفظ. وما أحوجنا إلى وعي جديد مبدع لقيم جمالية جديدة يكون اللفظ حاملها أي وعيا بها والخط سمة له وحاملا لهذا الوعي.

إذ أن إبداع خط جديد في حد ذاته سمة من سمات الفكر وممارسته فكرًا أو تفكره ممارسةً تحقيق له وللقيمة الجمالية التي أبدعها. ورغم انفصال هذه الممارسة وفصلها عنه بفعل اختلاف حوامله ومواده عنه كأصل، فإنّ الوصل بينهما، أي بين التفكير في إبداع خط جديد وتحقيق سماته في الصور البصرية والوعي لغة وتفكيرًا بهذا التحقيق، ليس سوى وصل جديد بهذا الأصل.



تاريخ فن الخط العربي
من نشأة الكتابة الى نشأة البنية الجمالية

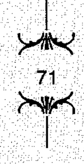
عبدالله بن عبده فتيني - السعودية -

الصفحة السابقة :
شاهد قبر، خط كوفي على المرمر، القرن الخامس البحر، متحف رباط المنستير (تونس).

مقدمة :

شهدت الكتابة العربية على مر عصورها أنواعاً مختلفة من الأنماط، فسارت بين فخامة الثلث وانسيابية الديواني وهندسة الكوفي وزخارفه، وذهبت بها سهولتها في التشكيل إلى أن تصبح من العناصر الأساسية في الزخرفة العربية، والتي ازدانت بها صفحات المصاحف والمخطوطات وجدران المساجد والقصور وأسطح المشغولات، وغيرها من الروائع التي تشهد لها المتاحف العالمية بالجمال والذوق الرفيع.

وعبر عصور ازدهار الفن الإسلامي حظيت الخطوط العربية بالعناية الفائقة والاهتمام متفردة عن غيرها من أنواع الفن الإسلامي في جماليتها لكونها مرتبطة بالقران الكريم والأحاديث النبوية الشريفة واكتسبت تكويناتها وتراكيبها العديد من القيم الفنية مثل التناسب والتوافق والتوازن والتناظر وغيرها من الصفات الجمالية... ولعلنا في هذا البحث نستطيع ان نجمل تاريخ نشأة هذا الفن الأصيل وملامح القيم الجمالية فيه.



أولاً : نشأة الخطوط العربية الأولى :

إن الخطوط التي كتب بها العرب في أول أمرهم تذكرها المصادر العربية بأسماء مختلفة، ولم ترد إشارة إلى خصائص تلك الخطوط غير القليل، ومنها ما أورده بن النديم في الفهرست (ت سنة 385 هـ)، ولم يظهر أياً من الفوارق بين تلك الخطوط، والمرجح أنها كانت فوارق تجويد في أشكال الحروف فوارق في خصائصها، وأكثر الأسباب تأثيراً هو أن العرب لم يتوفر لديهم من الاستقرار وأسباب الرفاهية بحيث تأخذ الكتابة أهميتها لديهم، لم يحدث هذا التنوع في الخطوط العربية، إلا عندما انتشرت المراكز الثقافية، مثل الكوفة والبصرة والشام والفسطاط وغيرها، وحقيقة الأمر أن الخط النبطي الذي وصل إلى العرب تعددت تسمياته وكانت أغلب تلك التسميات متآتية من الأقاليم التي انتقل إليها وجاء منها، فنجد الخط الحيري والأنباري والمدني والمكي والكوفي والبصري، وكان بعض هذه الخطوط معروفاً قبل الإسلام وبعضها الآخر عرف بعد



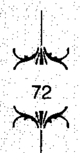
الإسلام[1] بصورة عامة، يمكن القول أن أقدم الكتابات العربية ترجع إلى أصلين استناداً إلى خصائصهما الشكلية، وهما التدوير والتربيع[2] (التقوير والبسط) أو (اللين واليابس).

وهذه الكتابات، بدت أكثر وضوحاً عندما ظهرت جنباً إلى جنب منذ بداية القرن الأول الهجري /السابع الميلادي، إذ أن كثيراً من أصولها ومميزاتها مشابهة للنقوش النبطية وخصائصها التي عثر عليها في شمالي الحجاز وجنوبي دمشق[3]، وأن هذه النقوش تمتاز بميزتين أساسيتين، التدوير والتربيع، وهي ميزات الكتابة قبل الإسلام.

ويوضح كروهمان[4] أن العديد من الوثائق، أكدت أن هاتين الميزتين هما لخطين مستقلين عن بعضهما، وهما أصلان ثابتان من أصول الكتابة العربية، وأن صفة التدوير أو اللين هي صفة الخط الذي استخدمه العرب في مراسلاتهم وأمورهم التجارية وحياتهم اليومية، لأنه يؤدي الغرض على وجه أسرع وبطريقة أطول وأسهل.

أما الخط اليابس، فهو الخط الثقيل، الذي كان ينقش على العمائر أو شواهد القبور، ومن مميزاته أنه جاف وحاد الزوايا وكان ينقش عادة في الحجر أو الرخام أو الخشب.

ويعد الدور الذي لعبته مدينتا الانبار والحيرة، ذا أهمية في انتشار الخطين المعروفين باسميهما (الانباري، والحيري) اللذين احتلا مركز الصدارة بين الخطوط المبكرة[5].



كما برزت خطوط أخرى مبكرة مثل الخط المدني والمكي والبصري، وتعد هذه الخطوط متقدمة زمنياً على الخط الكوفي في ضوء التسلسل الزمني الذي أورده ابن النديم لهذه الخطوط الأربعة.

وتتعدد الآراء في أصل كل من الخطوط الأربعة، حيث تشير الدراسات الحديثة إلى أن هذه الخطوط تشترك في الخصائص والسمات التي تميز بهم الخط السرياني - السطرنجيلي - وهي الاستقامة والزوايا وقصر أبدان الحروف العمودية التي تضفي صفة التربيع على الحروف، وهذه خصائص الخط الكوفي في مراحله الأولى نفسها[6].

---

(1) إبراهيم جمعة : قصة الكتابة العربية، دار المعارف، القاهرة، 1968 م. ص23.

(2) ناجي زين الدين المصرف : بدائع الخط العربي، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، 1972 م. ص -33 فوزي سالم عفيفي : الكتابة الخطية العربية، وكالة المطبوعات، الكويت، 1980 م. ص -115م. س. ديماند : الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف، القاهرة، 1982 م، ص -76 أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشاء، المطبعة الأميرية جـ3، القاهرة، 1914 م ص 11.

(3) إبراهيم جمعة : مرجع سابق، ص7

(4) Groham From the World of Arabic Papayr Al-Maaref press cairo. 1952. p. 7

(5) Abbott the rise of north Arabic script and its kuranic development with a full discription of the oriental institude. Chicago 1938. p. 5

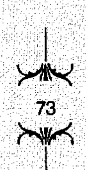
(6) المرجع السابق : ص141

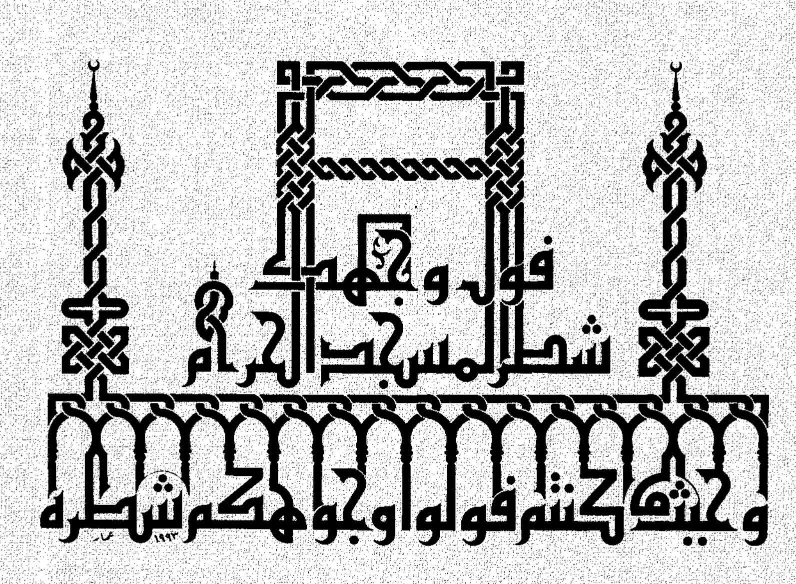
وقد أرجع بعضهم سبب ذلك إلى أن أصل الخط الكوفي ليس من مدينة الكوفة وإنما أصله الشام، «ولا ينتسب إلى هذه المدينة إلا بالاسم فقط[7]»، وأن الكوفة «قد جودت الصورة اليابسة وأبدعت فيه حتى عرف بها[8]»، وقد كثر استخدام الصورة اليابسة للكوفي فيما بعد في كتابة المصاحف زهاء أربعة قرون لما في شكله من جلال يتناسب مع جلال آيات الله.

ومن الأدلة المادية التي تذكر الأشكال الأولى للخط العربي في عهد النبي محمد صلى الله عليه وسلم الكتب التي أرسلها إلى الملوك، وقد كانت مكتوبة بالخط المكي أو المدني، ومن هذه الرسائل أربع يقال أنها أصلية، وهي كتابُهُ إلى المنذر بن ساوي وكتابه إلى النجاشي، وكتابه إلى كسرى، ثم كتابه إلى المقوقس[9].

ويصف بن النديم الخط المدني الذي يرجح أن الرسائل مكتوبة به بأنه ثلاث أنواع هي المدور والثلث والتئم[10]، وإذا صح أمر هذه الرسائل فإن هذا يدل على أن العرب عرفوا الخط المستدير قبل الإسلام، والخط المثلث وخطاً ثلثاً كان في الغالب جمعاً بين النوعين، كما يرجع أن تكون هذه صفات وأنواع الخط المكي أيضاً لقرب ما بينهما زماناً ومكاناً.

الشكـل والاعجـام[*] :





المنجي عمار،
لوحة كوفي هندسي «قرآن»
(تونس).

(7) عفيف البهنسي : الشام -لمحات آثارية وفنية، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980 م ص35.

(8) عبد العزيز الدالي : الخطاطة -الكتابة العربية، مكتبة الخانجي، مصر، 1980 ص 40.

(9) عبد العزيز صالح وآخرون : الخط العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، مطابع التعليم العالي في الموصل، 1990 ص 277.

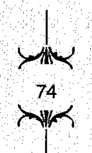
(10) ابن النديم : الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، 1971 ص 6.

(*) معناه تنقيط الحروف المشابهة بالصورة (الروادف) للتمييز بينها، فالعين مثلاً تعتبر مهملة، ومن أجل التفريق بينها وبين الغين تعجم الثانية بنقطة فوقها، فالأعجام : هو إزالة العجم بالنقط.

كانت الخطوط العربية الأولى في العصر الجاهلي وفي مراحلها الأولى خالية من الشكل والاعجام، شأنها في ذلك شأن الكتابة النبطية التي عدتها أغلب الدراسات أصل الخط العربي، ولم يكن العرب في تلك المرحلة في حاجة إلى الشكل والأعجام لتمكنهم من العربية وسيطرتهم عليها بصورة صحيحة بالسليقة والطبع.

ولكن عند مجيء الإسلام ودخول أقوام غير عربية إلى الدين الجديد، واختلاط العرب بالأعاجم برز جيل جديد (تفشّى اللحن في كلامه)، وظهر التحريف في قراءة القرآن الكريم، وقد هدد ذلك سلامة اللغة، وهو ما ظهرت معه الحاجة إلى إجراءات جادة تعصم اللسان من الخطأ، والقلم من الانحراف، وكان للقرآن الكريم الدور الفاعل في اتخاذ هذه الاصطلاحات[11].

وتروي المصادر[12] أن أبا الأسود الدؤلي قام بوضع الشكل، وبأنه أخذ مداداً يخالف لون المداد الذي كتب به المصحف، فوضع نقطة حمراء فوق الحرف للدلالة على الفتحة ومثلها تحت الحرف للدلالة على الكسرة، ونقطة أخرى بجانب الحرف للدلالة على الضمة، وضاعف النقاط للدلالة على التنوين، واقتصرت جهود أبي الأسود على هذه الحركات، بينما زاد أهل المدينة على الحرف المشدد على شكل قوس طرفاه إلى أعلى توضع فوق الحرف المفتوح وتحت المكسور وعلى يسار الحرف المضموم، ثم أضيفت علامات أخرى فوضع للسكون خط أفقي صغير فوق الحرف، واكتمل هذا التطور في خلافة بني أمية.



أما الأمويون في الأندلس فقد أضافوا أربعة ألوان من المداد، الأسود لكتابة الحروف، والأحمر لتدوين الشكل، والأصفر لكتابة الهمزات، والأخضر لكتابة ألفات الوصل[13].

أما الإعجام فقد وضع في زمن الخليفة عبد الملك بن مروان، نتيجة لكثرة التصحيف في القراءة ولكثرة الأعاجم، وقام به نصر عاصم ويحيى بن يعمر، ونقطت الحروف بمداد الكتابة نفسه، لأن نقط الحرف جزء منه، وكانت الحروف المنقوطة خمسة عشر حرفاً، والباقي حروفاً عاطلة أي غير منقوطة - واتخذت النقطة أشكالاً تفنن بها الكتّاب، فمنهم من جعلها مربعة، ومنهم من جعلها مدورة أو مفرغة، وبعد هذا الاصطلاح تغير ترتيب الحروف العربية من نظامها الأبجدي (أبجد، هوز، حطي، كلمن، سعفص، قرشت، ثخذ، ضظغلاة) إلى الترتيب الهجائي الحديث، حيث جمعت الحروف المتشابهة بعضها إلى بعض على النحو التالي (أ، ب ت ث، ج ح خ، د ذ، س ش، ....الخ)[14].

---

(11) محمد طاهر الكردي : تاريخ الخط العربي وآدابه، ص 73.

(12) المرجع السابق، ص 73. وأبو عمر عثمان بن سعيد الداني : الحكم في نقط المصحف، دمشق، 1960 ص 6.

(13) حنفي ناصف : تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، القاهرة، 1958 ص 68.

(14) جورج شهلا : قصة الألفباء، مطبعة المرسلين اللبنانيين، جونية، لبنان، 1948 ص 95.

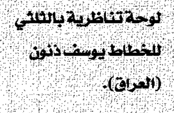
وأضاف إلى ذلك ما وضعه الخليل ثماني علامات، الفتحة والضمة والكسرة والسكون والمدّة والصلة والهمزة، ولم يقتصر دور هذه العلامات على ضبط اللغة فحسب بل كان لها دور تزييني في بعض الخطوط كما في النسخ والثلث والديواني الجلي.

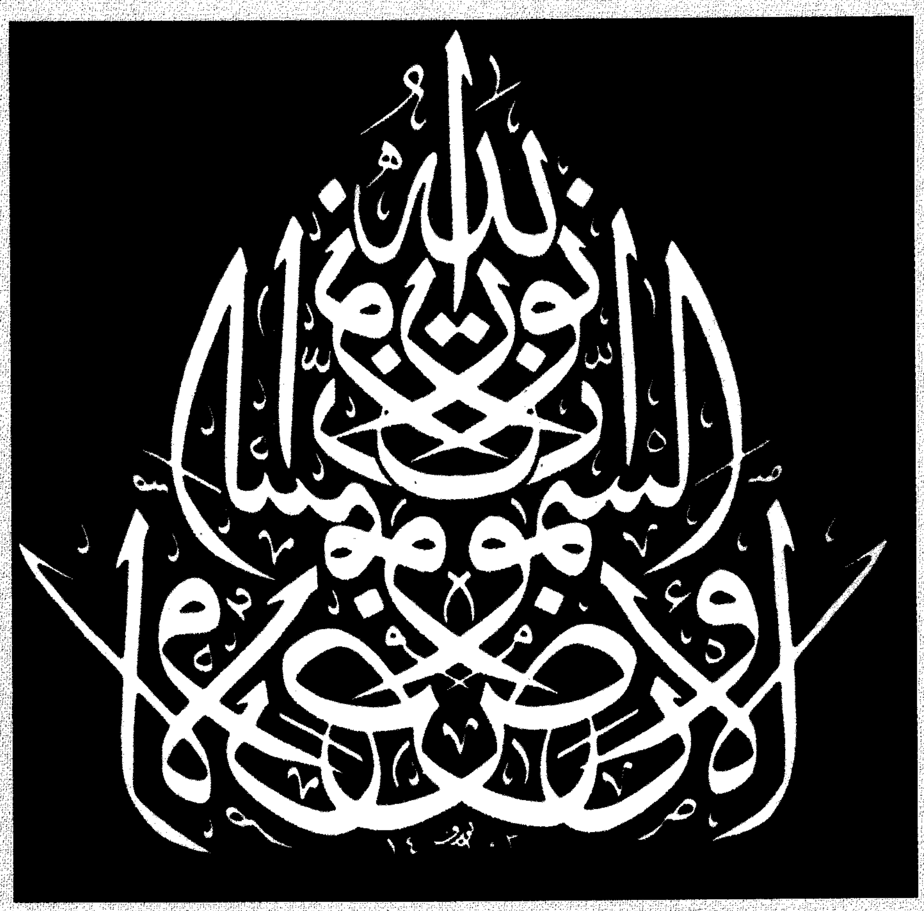
ثانياً : تطور الخط العربي وأشكاله:

1 - صدر الإسلام :

بدأت عملية الاهتمام بالكتابة وتطورها منذ النبوة، لشدة الحاجة إليها في تدوين القرآن الكريم، حيث استخدم خط (جاف) أغلب زواياه حادة عرف فيما بعد بالكوفي، وظل استخدامه متداولاً حتى نهاية القرن الرابع الهجري[15].

أما الخط اللين (المستدير) فتبرز أهميته في بداية أمره في بداية العصر الأموي حيث كان مخصصاً في بداية أمره لكتابة الوثائق الأقل أهمية، ثم بدأ يكسب أهميته الخاصة


لوحة تناظرية بالثلث للخطاط يوسف ذنون (العراق).





(15) غانم قدوري الحمد : رسم المصحف، رسالة ماجستير منشورة، مؤسسة المطبوعات العربية، بيروت، لبنان، 1982. هوامش ص155، 156، 157.

من خلال استخدامه في الموضوعات الرسمية، وقد استعمل من قبل النسّاخ والورّاقين والمصنفين والمترجمين الذين مثلوا حركة التأليف والترجمة التي تعاظمت وانتشرت بسرعة، وبرزوا كأصحاب حرفة جديدة لها أهميتها.

يعد خالد بن أبي الهياج أول خطاط تذكره المصادر أمتهن الخط والوراقة وقد ذاع صيته في خلافة الإمام علي بن أبي طالب وأيام الأمويين، وجاء بعده مالك بن دينار الوراق الذي اشتهر بكتابة المصاحف.

ويعد ظهور قطبة المحرر مرحلة مهمة من المراحل الأولى في تاريخ الخط، حيث استخرج أربعة خطوط من خط لين كان استخدامه شائعاً وهو قلم الجليل(**).

ولم يشر بن النديم إلى أسمائها مع أن قلم الطومار(***) كان واحداً منها، وارتبطت تسميات الأقلام والخطوط في هذه المرحلة بقياسات الأوراق التي حددتها المتطلبات الرسمية للدولة وما تحتاجه تنظيماتها الإدارية، ومن مزايا التطور الذي أحدثه قطبه، أنه فتح باب الابتكار أمام الخطاطين لاختراع أقلام (****) أخرى جديدة.

2 - المرحلة العباسية :

إن أشهر مجودي الخط والمتفننين الأوائل الذين تفردوا بالخط قد نشأوا في بغداد ومنها برعوا بخطوطهم، إذ كانت بغداد عاصمة الدولة في عهد العبّاسيين.

وتبدأ سلسلة الخطاطين المجودين في المرحلة العباسية بالضّحاك بن عجلان، واسحق بن حماد - في عهدي السفاح والمنصور - وقد برزا في قلمي الجليل والطومار، وكان لهما عدة تلاميذ من أبرزهم إبراهيم الشرجي تلميذ اسحق الذي استحدث من قلم الطومار قلمي الثلثين والثلث، قياساً على عرض الطومار.

واستحدث أخوه يوسف لقوة قلم النصف الذي عرف فيما بعد بالتوقيع ومن ثم القلم الرياسي حيث أعجب به الفضل بن سهل (ذو الرئاستين) ونسبه إلى نفسه [16].

(**) الجليل : مصطلح يطلق على قلم مخصص للكتابة الكبيرة ولم تشر المصادر إلى نماذج منه أو وصفه.

(***) الطومار : هو اسم للورقة الكبيرة التي عرضها ذراع واحد غير مقطوع منها شيء، وقد اكتسب القلم المستخدم فيها ذي العرض الذي يناسبها التسمية نفسها (قلم الطومار) ويقدر عرضه بأربع وعشرين شعرة من شعر البرذون (الحصان الأجنبي).

(****) الأقلام : وهي التسمية التي أطلقت في البدايات الأولى لتطور الخط العربي على أشكال معينة من الخطوط مثل (قلم الطومار وقلم الوضاح، وقلم اللؤلؤي .....الخ) ولم تكن تعني بأنها خطوط تختلف عن بعضها، وإنما استخدمت للتعبير عن خطوط متشابهة، تختلف في عرض القلم المستخدم فيها، فالطومار والثلثين والثلث، ثلاث تسميات لنوع واحد من الخط، اختلف عرض كل منها.

سهيل أنور : الخطاط البغدادي علي بن هلال، ترجمة محمد بهجة الأثري وزميله، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1985 ص 3.

(16) القلقشندي : المصدر نفسه، ص 16

وتعدد استخدام الأقلام حتى بلغ في أوائل الدولة العباسية -أثنى عشر قلماً، لكل واحد منها عرض معين واستخدام خاص به، وهي قلم الجليل وقلم السجلات، وقلم الديباج، وقلم الطومار الكبير، وقلم الثلثين، وقلم الزنبور، وقلم المفتح، وقلم الحرم وقلم العهود وقلم القصص، وقلم الخرفاج، وقلم المؤامرات [17].

وعند ازدهار حركة التأليف والترجمة في عصر المأمون، تنافس الكتاب في تجويد الخط، واستحداث القلم المرصع وقلم النساخ وقلم الرقاع وقلم غبار الحلبة [18].

وبرز في هذا العصر الأحول المحرر [٧] الذي لم تذكر المصادر عنه سوى أنه أحد طلاب إبراهيم الشجري، وبعد أن أخذ الثلث والثلثين عن أساتذته استخرج منهما خفيف النصف وخفيف الثلث، كما ينسب إليه ابتكار العديد من الأقلام، مثل المسلسل ذي الحروف المتصلة – وقلم المؤامرات وقلم القصص، والقلم الحوائجي.

ويعتبر الإخوان بن مقلة، أبو علي بن محمد بن علي، وأخوه أبو عبد الله الحسن من رجال القرن الرابع الهجري، نقطة البداية لمرحلة جديدة في تاريخ الخط العربي، حيث قام أبو علي بن مقلة باستثمار التجارب والجهود التي استمرّت ثلاثة قرون حتى تمكن بفضل ذلك من وضع النسب الخاصة بالخط [٧٧] وربطها بأسس معينة ومقاييس مقدرة مما سهل توضيحها وتعلمها، ويمكن القول بأنه أول من بلغ بخطي الثلث والنسخ درجة كبيرة من الكمال بواسطة وضعه (الخط المنسوب) أي الذي ينتسب إلى نسبة رياضية معينة [19] ومصطلح الخط المنسوب لا يصح إطلاقه على نوع معين من الخطوط حتى لا يفهم أنه نوع جديد من الخط، فهو يقال للتدليل على أن الخط ينسب إلى نسبة ثابتة مقدارها طول الأنف – وقد كانوا يطلقون على الخط الذي يرتبط بنسبة معينة بأنه محقق – أي تتحقق فيه نسبة ثابتة، أي أنه مكتوب بالنقط أو أنه موزون.



ويتضح أن المدة المحصورة بين قطبة المحرر وبين ابن مقلة هي من أكثر الأوقات أهمية في استحداث أنواع عديدة من الأقلام، وذلك بسبب زيادة الاهتمام بحركة العلم والمعرفة وما تحتاجه من تأليف وترجمة ونسخ وتطور معها خزائن الكتب الرسمية، وزاد ثراؤها وصارت في النهاية تنظيمات واسعة عرفت في عهد الرشيد والمأمون باسم (بيت الحكمة) أو (دار العلم)، كما أقام الفاطميون في مصر دوراً مماثلاً في

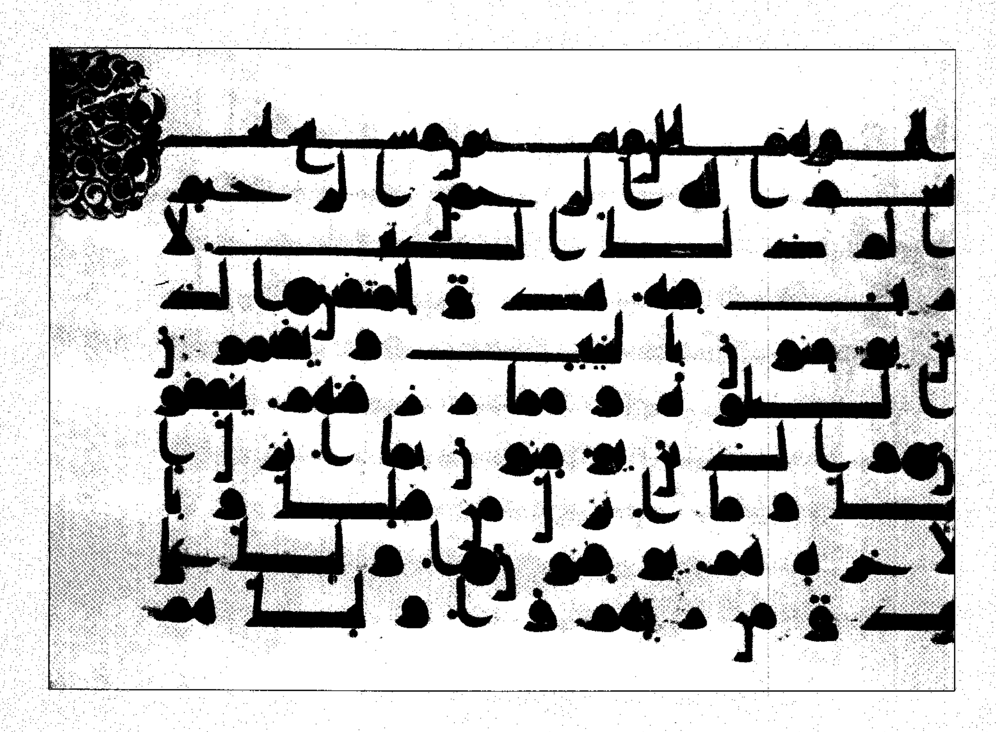
(17) فخر الدين بك : المصدر نفسه، ص 18

(18) عبد الفتاح عبادة : انتشار الخط العربي، مطبعة هندية، مصر، 1915 م ص 13، 14.

(٧) المحرر : هي أقدم الكلمات التي أطلقت لقباً على الخطاطين الحقيقيين، وفرقت بينهم وبين من يجيدون الكتابة فقط وعقب زمن طويل، أخذت كلمة (خطاط) مكان الكلمة، وقطبه هو أقدم الذين عرفوا بهذا اللقب.

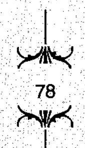
(٧٧) الخط الذي ينسب إليه هو بدايات خط الثلث وأن النسبة التي وضعها قد شملت الخطوط التي وضعت بعده وتميزت بنفس النسب الهندسية.

(19) نهاد جتين : مولد الخط العربي وتطوره حتى ظهور المدرسة العثمانية في فن الخط العربي، إعداد مصطفى أغور درمان، مركز الأبحاث للتاريخ والثقافة والفنون الإسلامية (أرسيكا)، اسطنبول، 1990 م ص21.



آيات من سورة البقرة، كوفي منقوط مصحف من القرن الرابع الهجري / العاشر ميلادي (المكتبة الوطنية بتونس).

أواخر القرن الرابع الهجري، وقد وجد فن الخط في هذه المؤسسات الزاخرة بالكتب، وبأعمال الترجمة والتأليف والنسخ مناخاً ملائماً لتطوره وتعدد أشكاله.. وكان من أبرز الوراقين الذين استنسخوا الكتب مالك بن دينار، ومن العلماء ابن النديم وأبي حيان التوحيدي وياقوت الحموي والجاحظ وغيرهم من الذين كانوا في الأصل وراقين، وقد طور هؤلاء نوعاً من الخطوط عرف باسمهم الخط الوراقي[20].



كما تذكر المصادر أسماء العديد من الوراقين المجيدين الذين عدوا حلقة الوصل بين ابن مقلة وابن البواب، مثل بن عبد الله محمد بن أسد ومحمد بن السمسماتي اللذين كانا أستاذين لابن البواب.

وتتلخص جهود بن البواب في جمعه لخطوط ابن مقلة في الثلث والنسخ والقيام بتنقيحها وتجويدها وتهذيبها، كما قام باصطلاح خط المحقق[21] وتحرير خط الذهب، وإبداع في الرقاع والريحان، وميز قلم المتن والمصاحف وكتب الكوفي وألف رسالة في علم الكتابة، ولم يبق منها سوى المقدمة، وقد ذكر ابن النديم عن ابن البواب في عرض لكيفية إتقان الخط فذكر أنه" : وجد الناس قد اجتهدوا في إصلاح الخط الكوفي، وأقبلوا على ترطيب الكتابة للسر الخفي، وهو حب النفس للرطوبة لأنها مادة الحياة وهي لدانة الخط وريّه [YYY] وإلا يرى من خارج زوايا[22].

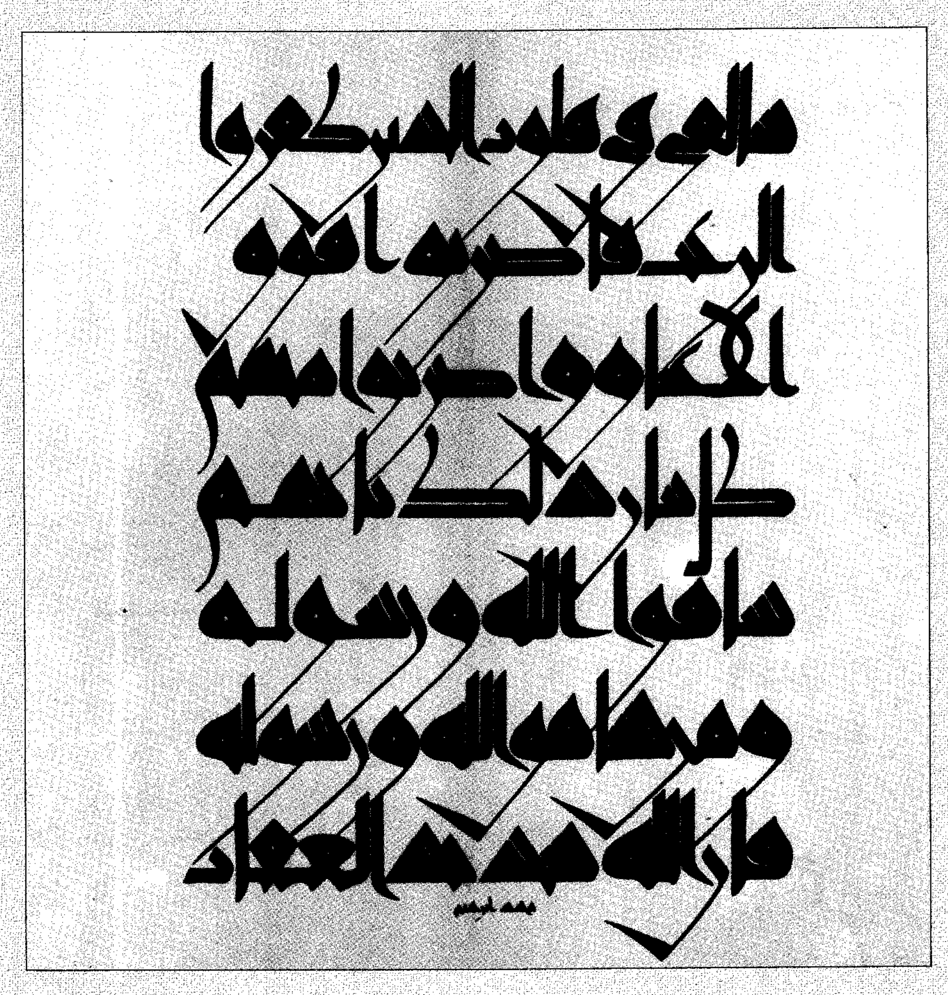
(20) المرجع السابق ص 22.

(21) David Strom Rice : *The Unique Ibn al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library.* Dublin 1955. p. 60-65

(YYY) ريّه : بكسر الراء، يقال ريّان، أي أنه جميل ورطب في الوقت نفسه من هذه الكلمة اشتقت كلمة الريازة العربية.

(22) المصرف : مصدر سابق، هامش ص 323

محمد ابراهيم الإسكندراني (مصر).





وتستمر سلسلة الخطاطين المتميزين في بغداد على مدى خمسة قرون، ليبرز فيها أكثر خطاطي عصره الذين عاشوا مرحلة التنقيح والتجويد وهو أبو المجد جمال الدين المعروف بياقوت المستعصمي الذي قام بتجويد الأقلام الستة(*). بأفضل صورها.

وعلى الرغم من تمسكه بطريقة ابن مقلة وابن البواب إلا أن خطه امتاز بالدقة والرشاقة من خلال تجويده المحقق والريحان، وقد غير شكل قطعة القلم فزاد في تحريفه، وقلده بذلك المحدثون من الخطاطين. ونقل تلامذته الخط من بغداد إلى بقاع أخرى في العالم الإسلامي، كتركيا وسوريا وإيران وما وراء النهر، وكان من بين خطاطي ما وراء النهر : يحي الصوفي، وعبد الله بن محمد الصيرفي.

وبعد فقدان بغداد لمركزها الريادي في العديد من الفنون والعلوم ومنها الخط العربي أثر غزو المغول، وسقوط بغداد عام (656 هـ/1258 م) عني بالخط العربي خطاطون في مناطق عديدة من العالم ولقي عناية واهتماماً من قبل أمراء ووزراء الغزنويين والسلاجقة والأيلخانيين والتيموريين والجلائريين في القرنين السابع والثامن الهجريين (الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين).

(*) الأقلام الستة : وهي الخطوط النسخ، الثلث، التوقيع، الريحان، الرقاع، النستعليق.

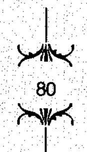
وتدل آثار الزخارف الكتابية(**) المنقوشة على جوامعهم ومدارسهم، على المستوى الكبير الذي بلغوه، ويمكن الإشارة هنا إلى مدرسة هراة في خراسان التي عدت أحد أبرز مراكز العلم والفن.

3 - عهود الفاطميين والأيوبيين والمماليك :

وفي مصر حافظ فن الخط على المستوى الرفيع الذي بلغه أبان عهد الطولونيين، واستمر ذلك على عهد الفاطميين والأيوبيين والمماليك، وأكثر الآثار الفنية البارزة في هذه العصور هي المصاحف والزخارف الكتابية المنقوشة على جدران الآثار المعمارية وفي التحف المعدنية، حتى يمكن القول بأن القاهرة أصبحت تحتل المركز الثاني بعد بغداد في فن الخط وحتى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)[23].

وتمثل نُسخ القرآن الكريم التي ترجع إلى العصر المملوكي، الموجودة حالياً في دار الكتب المصرية أمثلة رائعة لاستخدام الخطوط اللينة المكتوبة بعناية فائقة وزخرفة بديعة، حيث تجمع هذه المصاحف بين خط النسخ وزخارف التوريق وكتابة عناوين السور بالخط الكوفي[24] ويذكر القلقشندي الخطوط العربية في زمانه في مصر ويعددها وهي :

(الطومار، ومختصر الطومار، وخفيف الثلث، والتوقيع والرقاع، والريحان، والغبار والمنثور والحواشي)[25].



4 - المغرب العربي :

وانتشر في المغرب الخط المغربي، وهو مشتق من الخط الكوفي القديم، وأقدم النماذج التي وجدت تعود إلى ما قبل الثلثمائة للهجرة، وكان يسمى بخط القيروان نسبة إلى القيروان عاصمة المغرب بعد الفتح الإسلامي، التي أسست عام (50 هـ/670 م)، وعند انتقال عاصمة المغرب من القيروان إلى الأندلس ظهر خط جديد اسمه الخط الأندلسي أو الخط القرطبي.

ويعد الخط المغربي من أهم الخطوط العربية في المغرب العربي وأقدمها عهداً وأكثرها انتشاراً في شمال إفريقيا[26] ويمتاز بجرة قلم أكثر رقة مقارنة بخط النسخ،

(**) الزخارف الكتابية : هي النصوص القرآنية أو التاريخية التي تظهر عادة في العمارة الإسلامية، وقد صنفها البعض على أساس كونها أحد أنواع الزخارف لظهورها جنباً إلى جنب مع الزخارف النباتية والهندسية وتعتمد الخط الكوفي بأنواعه في أغلب الأحيان.

(23) نهاد جتين : مولد الخط العربي وتطوره حتى ظهور المدرسة العثمانية في فن الخط العربي، إعداد مصطفى أغور درمان، مركز الأبحاث للتاريخ والثقافة والفنون الإسلامية (أرسيكا)، اسطنبول، 1990 م ص 24.

(24) م. س. ديماند : الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف، مصر، 1982 م ص 77.

(25) المرجع السابق : ص81

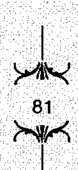
(26) عبد الفتاح عبادة : انتشار الخط العربي، مطبعة هندية، مصر، 1915 م ص 78.

ووضع نقطة حرف الفاء من تحت ونقطة واحدة لحرف القاف من فوق، كما يمتاز بامتداد نهايات الكؤوس، وتحذف أغلب الأحيان نقاط الحروف الواقعة في نهاية الكلمات، وهذه خاصية ترجع إلى المرينيين[27].

وتولد من الخط المغربي أربعة خطوط وهي الخط التونسي، وهو أكثر شبهاً بالخط المشرقي (الكوفي) إلا أنه اتبع الطريقة المغربية في تنقيط الفاء والقاف، والخط الجزائري المتمثل بخطوط وهران وتلمسان الذي يشبه إلى حد ما الخط المغربي، ويختلف عنه بغلظة زواياه الحادة وصعوبة قراءته أحياناً، والخط الفارسي الذي يتميز بالمبالغة في استدارته وعظم خطوطه العمودية وغياب نقاط الحروف الختامية، أما الخط السوداني فشكله العام شبيه بالخط الكوفي، ولم يلحق به تغيير كبير لقلة استعماله، وهو عموماً غليظ، كثير الزوايا وثقيل[28].

5 - الفـرس :

وقد أخذ الفرس عن العرب طرق الخط والتهذيب، وابتكروا نوعاً من الخط الكوفي تظهر مدات الحروف أكثر وضوحاً، وسمي بالكوفي الإيراني الذي يرى في المصاحف السلجوقية في القرنين الخامس والسادس الهجريين، كما ظهر خط التعليق في القرن السادس الهجري الذي امتاز بميل حروفه، أما خط النسخ فبقي محافظاً على طبيعته واستخدامه في كتابة القرآن الكريم.



وبرز مير علي التبريزي كأعظم أساتذة الخط في ذلك القرن وهو الذي ابتكر خط النستعليق، الذي يعد أكثر رشاقة من باقي الخطوط اللينة، ويحتفظ في الوقت نفسه بصفات خطي النسخ والتعليق وأصبح من أكثر الخطوط شيوعاً، كما برز في القرن الحادي عشر الهجري الخطاط عماد الحسني أحد أعلام تاريخ الخط[29].

6 - العثمانيون :

ويظهر الخط العربي بأروع صورة في الفن العثماني، فقد نضجت صوره وأشكاله وسار به الخطاطون العثمانيون خطوات كبيرة عدت تفوقاً هائلاً في مجال الخط العربي، ويعود هذا التفوق للاهتمام الكبير والتشجيع الذي لقيه هذا الفن وأهله من قبل السلاطين العثمانيين، بل وكان بعض هؤلاء السلاطين أنفسهم من كبار الخطاطين[*].

يتميز فن الخط في المرحلة العثمانية بمروره بمراحل مهمة ذات تأثير كبير ومباشر على صورته التي وصلتنا، وفي أول هذه المراحل ظهر الشيخ حمد الله الأماسي الذي

(27) عبد الكبير الخطيبي : ديوان الخط العربي، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980 م ص 158.

(28) عبد الفتاح عبادة : انتشار الخط العربي، مطبعة هندية، مصر، 1915 م ص 78.

(29) م. س. ديماند : الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف، مصر، 1982 م ص181.

(*) ومنهم السلاطين : سليمان القانوني، ومصطفى خان الثاني، ومراد الثاني، ومراد الرابع، وبايزيد الثاني.

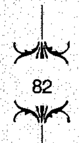
يعده الخطاطون الأتراك إماماً لهم بعد ياقوت المستعصمي، حيث سار على طريقة ياقوت وأتقنها.

ومنذ أوائل القرن العاشر الهجري (السادس الميلادي) أخذ أسلوب الشيخ يمثل أعلى ما وصل إليه الخط العربي آنذاك في أرجاء الإمبراطورية العثمانية. وظهر بعده أحمد قرة حصاري، الذي يسعى إلى إحياء طريقة ياقوت التي اعتبرت قديمة قياساً بخط الشيخ حمد الله الأماسي.

ويبرز استخدام خط النسخ بصورة كبيرة على أيدي الخطاطين الأتراك الذين سموه بـ (خادم القرآن) لكثرة استخدامهم إياه في استنساخ المصاحف وقلدوا ياقوت في استخدام خطوط النسخ والمحقق والريحان وأحياناً الثلث في المصحف نفسه، وفي الصحيفة الواحدة، وأطلق على هذه المصاحف (طريقة ياقوت)[**].

وقد قل استعمال خط المحقق عند بداية ظهور التكوينات الفنية للخط لقلة حروفه المستديرة والمقوسة من ناحية، ولشبهه بخط الثلث من ناحية أخرى حيث عوض الأخير عن استخدامه.

وفي مرحلة تعد من أبرز المراحل، ابتدأت في أواخر القرن نفسه (العاشر الهجري) هو بروز خط الثلث الجلي (الذي كان مستخدماً على جدران العمائر)، فقد قام مصطفى الراقم (1758 م - 1826 م) أحد أهم الأعلام في تاريخ الخط العربي على إبراز هذا الخط جنباً إلى جنب مع خط الثلث، وقد تميز عن سائر الخطوط بإمكانيّته في تكوين تراكيب وأشكال جميلة، وساعد ذلك على ظهور مفهوم اللوحة الخطية.



وظهر شكل يسمى (المثنى) ويتكون من تكرار النص مرتين، الثانية بصورة معكوسة متقابلة أو متقاطعة، وهو شكل من أشكال التراكيب ويعرف بالكتابة ذات المرآة. واستخدم الخطاطون الأتراك خط النستعليق بصورة متميزة عن النستعليق الايراني، وابتكروا الخط الديواني والجلي الديواني وقد استخدما في المكتبات الرسمية والفرمانات وغيرهما. كما ظهر خط الرقعة الذي اكتسب أسلوباً خاصاً على يد الخطاط محمد عزت (1841 م - 1903 م) واستخدم في الكتابات الدارجة والسريعة[30].

وتفرد العثمانيون بشكل يسمى الطغراء، وهي واحدة من الصور الفنية للكتابة العربية تفننوا بها بصورة كبيرة، وتؤدي وظيفة التوقيع الخاص بالسلطان، وعلى الرغم من

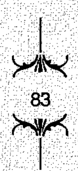
(**) وتتلخص هذه الطريقة : باستخدام خط المحقق وأحياناً الثلث في سطرين أو ثلاثة سطور في الصفحة، وتتمثل في السطر الأول وأحياناً في وسط الصفحة والسطر الأخير من الصفحة، ويتخلل هذه السطور أسطر متعددة بخط النسخ أو الريحان أحياناً.

(30) مصطفى درمان : فن الخط، ترجمة صالح سعداوي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، استانبول، 1990 م ص 35.

أنها كانت معروفة قبل العثمانيين إلا أنهم أبدعوا فيها من خلال تجويدهم خط الثلث المستخدم فيها، حتى جاوز استخدامها في التوقيع إلى كتابة البسملة والآيات القرآنية وغيرها[31]. كما يعد الخطاطون الأتراك أول من كتب الحلية في أواخر القرن الحادي عشر الهجري ويقول محمد يارز صاحب كتاب (مفتاح قراءة الخطوط العربية") لقد أحصيت الأقلام العربية التي كانت مستعملة في الدولة العثمانية مع الفروع التي تولدت منها وهي من أصل الأقلام الستة المعروفة فجاءت بمجموعها على النحو التالي :

- خط الثلث، وجلي الثلث.
- الريحان، دقيق الريحـان.
- الإجـازة.
- النســخ.
- الديواني، جلي الديواني (الهمايوني).
- التعليق، الشكسته.
- الرقعة[32].

ويتضح من المراحل التي مر بها الخط العربي في المرحلة العثمانية بأن الخطاط العثماني بدأ مقلداً للخطوط ثم اجتازها إلى مرحلة التحسين عندما كتب الخطوط بصورة أكثر جمالاً وحيوية، ودخل مرحلة الابتكار عندما اخترع أشكالاً جديدة للخط العربي لم تظهر إلا فيما بعد، ولقد نظر العثمانيون إلى فن الخط نظرة تكوين يشيع فيها الجمال الفني واعتبروه فناً قدسياً لصلته الوثيقة بكتابة كلام الله، وكان من أهم العوامل التي أدت إلى ازدهاره وتطويره لديهم.



ثالثا : جماليات الخط العربي

لقد ارتقى الخط العربي على أيد الخطاطين المبدعين الذين قاموا بتجويده على مر العصور الإسلامية بأساليب متطورة وأصبحت الكتابة العربية تتمتع بجمال حروفها ورشاقتها المفردة منها أو المركبة.

وهي في نفس الوقت قابلة لأساليب الابتكار فيها وذات مرونة في أساليب المد والاستدارات في بعض حروفها حتى اكتسب هذه الكتابة حيوية وبهجة وجمالا بخاصية مد وتقوس الحروف وتقاربها أو تباعدها وتخلخلها وبخاصة نهايات بعض الأحرف عند التقائها بالحروف اللاحقة لها (إذ يغير الخطاط «الفنان» في ميل القلم ويستخدم الجزء الأعلى فقط من سن القلم في رسم هذه الاتصالات أو يستخدم لها قلماً أصغر من القلم الذي كتبت به بداية الحرف).

---

(31) المصرف : المصدر نفسه، ص 367

(32) سهيل أنور : الخطاط البغدادي علي بن هلال، ترجمة محمد بهجة الأثري وزميله، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1985 ص 76.

كل هذه القيم الفنية وغيرها أضفت جمالية وحيوية زخرفيه وتشكيلية هذا بالإضافة إلى أن «اللون الأسود» قيمة فنية في حد ذاته، ارتبط بجماليات الفنون الخطية خاصة. بالإضافة إلى أن الفنان المبدع قد استخدم اللون الذهبي في الكتابات والألوان المناسبة له كالأحمر والبني المحروق للأرضية، لإلغاء مادة الشيء وإكسابه الجلال الرّوحي الذي يليق بمكانة النص المكتوب مما يساعد على احتواء نظر المشاهد.

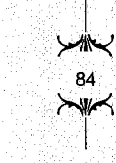
ولقد طور علماء الخط العربي مقاييس ونسب الحروف التي وضعها ابن مقلة لخطى الثلث والنسخ والتي عرفت باسم (النسبة الفاضلة) وتابع العلماء من بعد ابن مقلة خطّي الثلث والنسخ والخطوط الأخرى كالديوان والفارسي. وقد تم ضبط نسب خط الثلث بحساب عرض الألف إلى طولها بمقدار الإنسان في الفنون الكلاسيكية وقياس بقية الحروف الأخرى داخل دائرة قطرها طول الألف.

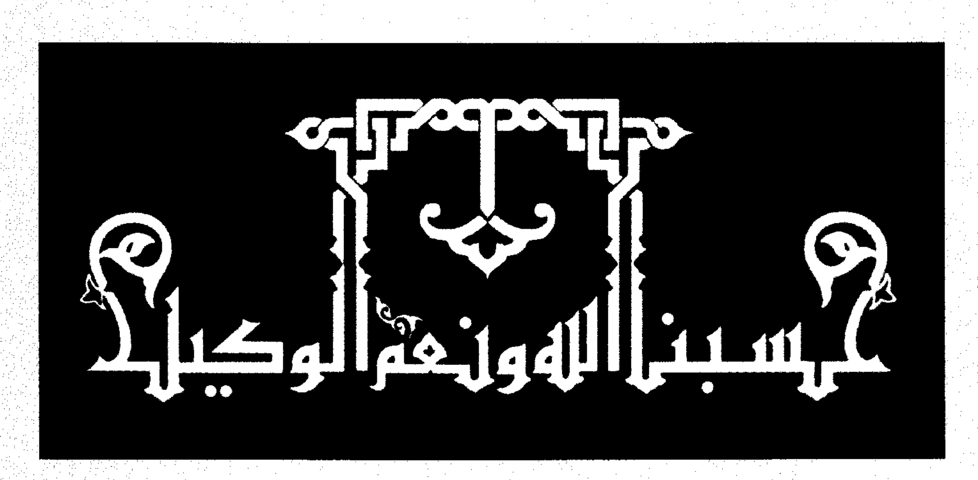
1 - التكرار (التماثل) :

وهو تكرار صورة حرف أو مجموعة أحرف بنفس حجمها وأبعادها مرة أو عدة مرات.

2 - التناظر :

وهو تكرار أيضاً ولكن يراعى أن يكون معكوساً فينتج من هذا الانعكاس قيمة فنية أخرى. ونلاحظه واضحاً في المثال التالي.





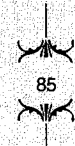
عبد الله عبدة فتيني (السعودية).

3 - التوافق :

ويتحقق في احتضان حرف لحرف آخر فوقه وخاصة الأحرف الكأسية والهلالية لها نفس اتجاه الحرف كاحتضان اللازم لحرف الواو فوقها ويتحقق من تجاور العموديات إذا توالت منها اثنان أو أكثر ويتحقق أيضاً من احتضان حرف كأسي لكلمة فوقه أو مدّ آخره.



روضان بهية داود (العراق).



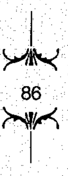
4 - التوازن :

يتحقق التوازن في عدة مواضع في العمل الفني (الخطى) فيتحقق في درجة كثافة الحروف وتجميعها في العمل فتجدها متقاربة جداً فلا تبدو شديدة الالتصاق ببعضها في منطقة معينة في حين تجدها متباعدة كثيراً في منطقة أخرى.

ولقد أدرك الخطاطون المسلمون ما لقيمة التوازن من أهمية جمالية فأخرجوا بسملة مبتكرة تتحقق فيها قيمة التوازن بالرغم من الامتداد الشديد المعتمد لحرف (السين) في البسملة المكتوبة بخط النسخ أو الثلث في انسيابية جمالية. ثم تتوالى حروف البسملة وكلماتها بعد (الميم) الأولى إلى نهاية (الميم الأخيرة) في توزيع حسن وتراكم موزون وكأنهم يقصدون بذلك أن يجعلوا الامتداد الكبير لحرف (السين) متكافئاً ومتوازياً بين (السين) وبقية الحروف التالية.

(33) أبو حيان التوحيدي : رسالة في علم الكتابة، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دمشق، 1951 م، ص 36، 37

روضان بهية
(العراق).

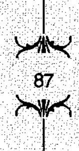


في التاريخ الثقافي التونسي
لمحات من تطوّر الكتابة والخطّ في تونس إلى نهاية القرن الخامس الهجري

محمد صادق عبد اللطيف - تونس -

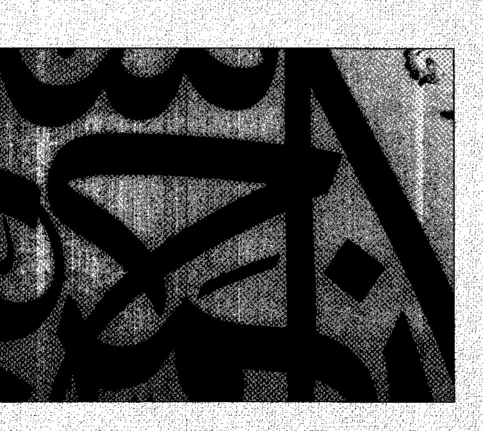
مدخل إطاري عام :

لقد بدأ التاريخ عندما عرفت الأجيال اللاحقة أسرار الأجيال السّالفة، ونسجّل باعتزاز كبير دور الخطّاط (السّومري والأكدي والآشوري والبابلي والمصري والكنعاني والفينيقي والآرامي واليماني والحضري والنبطي والأنباري والحيري والحجازي) فلو لا هؤلاء لما عرفنا عن تاريخ أمتنا شيئا وعندما أشرق نور الإسلام في هذه الأمّة الكريمة، تطوّر الخط وعلا شأن الخطّاط، وشُرِّفت مكانته لارتباط الخط بالقرآن الكريم.



لقد ظهر خطّاطون مبدعون استطاعوا استخدام أقلامهم وعرفت أنواع من الخطوط (المكي، المدني، البصري، الكوفي،... الخ) وقد تشعّبت بعد ذلك علوم الخطّ وتعددت أقلامه وأنواعه ومدارسه في أرجاء الوطن العربي[1] والعالم الإسلامي ولم يغفل التاريخ دور الحواضر العربية في تجويد الخطّ والارتقاء به إلى النبوغ والتألق حيث ظهر خطّاطون مبدعون أسهموا في إغناء مكتبة الخطّ العربي بالخطوط الجميلة.

1) تونس أرض الكتابة :



تونس عرفت تقريبا أغلب الكتابات التي راجت في حوض البحر الأبيض المتوسّط كالكتابة (الفينيقيّة، اللوبية، اليونانيّة، العبرية، الآشورية، اللاتينيّة، العربية).

أ – جاءت الكتابة الفينيقية بقدوم الفينيقيين وتأسيس قرطاج.

ب – دخلت الكتابة الفينيقية اللوبية بداية من القرن العاشر قبل الميلاد وبقيت إلى القرن الأول قبل الميلاد وأصبحت الكتابة

(1) عبّاس شاكر جودي البغدادي. كرّاس ميزان الخطّ العربي.

الخط الكوفي القيرواني البدائي





الرسمية للملوك النوميديّين، نجد ذلك في النقائش والنصوص والأنصاب والكتابات الحجرية.

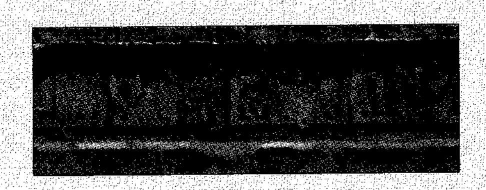
ج – كان اللوبيون يستعملون للكتابة حروفا تعرف بالخطّ اللوبي مثلما وجد منقوشا على الصخور ببعض جهات الصحراء، ومثلما وجد منقوشا على إحدى الحجرتين اللتين كانتا بضريح الملك (ماسينيسا) وقد أخذهما قنصل أنقلترا سنة 1842 ونقلهما إلى متحف (لندن) وهما موجودتان فيه إلى الآن تحت العددين (494) الخط اللوبي و(495) الخط الفينيقي[2].

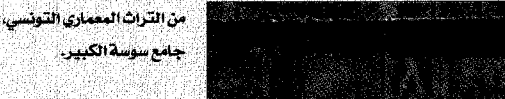
د – العربية جاءت إثر الفتح الإسلامي لتونس مع عقبة بن نافع سنة 50 هـ. مع المصاحف والرّقوق وظهرت فيما بعد في المعالم الدينيّة (الجوامع) وببعض المعالم المدنية (السكنية) وفي المقابر.

(2) أحمد صفَر. مدنيّة المغرب العربي في التاريخ تونس 1964.

الخطّ الكوفي هو الذي حمله الفاتحون المسلمون لنشر دينهم وشرائعهم وفرضوا في الحين نفسه وجوب استعمال اللغة العربية باعتبارها لغة دينية لتعليم البربر عقيدة الإسلام المتناهية في اليسر وصيغ الصلوات وكانت النسخ الخطية من المصاحف مكتوبة بهذا الخطّ الكوفي الذي جوّده علماء الكوفة بعد أن اقتبسوه من الخطوط القديمة بجزيرة العرب وذلك لجلال روعته[3].

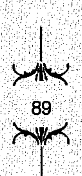
إنّ الخطّ القيرواني قد أكسب القيروان أهمية عندما انفصل المغرب عن الخلافة العباسيّة وصارت القيروان عاصمة الدّولة الأغلبيّة ومركز المغرب العلمي، فتحسّن بها الخطّ تحسنا عظيما وعرف بها.





من التراث المعماري التونسي، جامع سوسة الكبير.

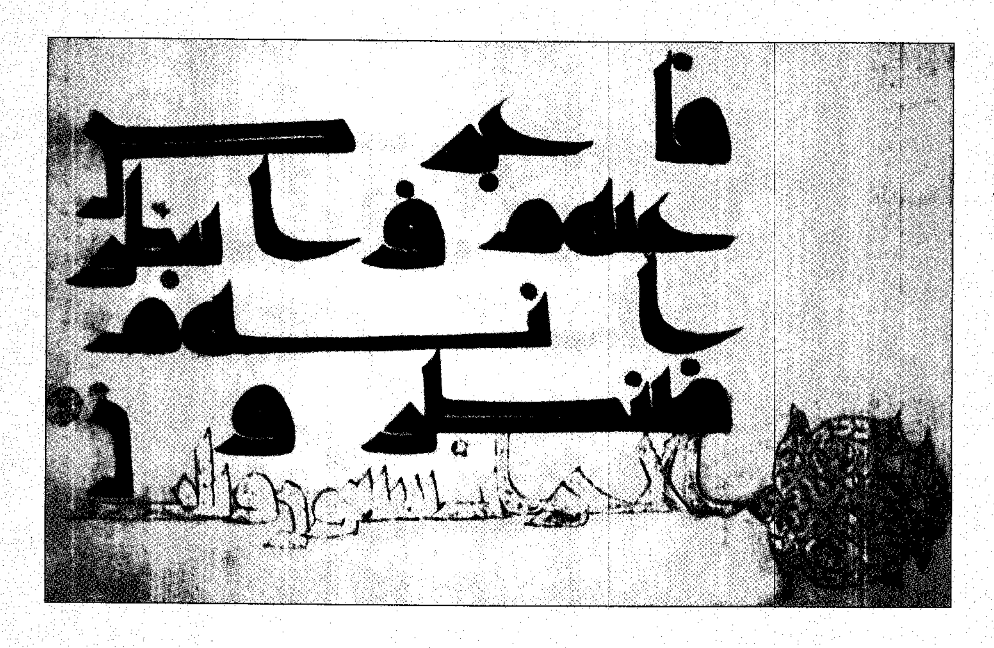
ولما انتقلت عاصمة المغرب من القيروان إلى الأندلس ظهر فيها خطّ جديد سمي (الأندلسي أو القرطبي) وهو مقوّس الأشكال بعكس خطّ القيروان الذي كانت حروفه مستطيلة مزوّاة[4]. ومع انتشار الكتاب المخطوط تطوّر الخطّ المؤدّي للمحتوى وأصبح يُرَاعَى فيه الأداء الجيّد الواضح والدقة والضبط ورفع الالتباس بالشكل، ومع الخطّ أصبحت الخطاطة صناعة الحذاق وفنّا قائما بالوراقين، ويرتكز على حسن براعة الأقلام ومعرفة تركيب الألوان واتّحادها وتمييع الذهب للكتابة[5]. وفي القيروان كانت تقاليد (الرق) متطورة ومستمرة من العهد البيزنطي ومن نماذجه الجيدة مجموعة مصاحف القيروان وأصول المذهب المالكي المحفوظة بمركز الحضارة والفنون الإسلامية في رقّادة بالقيروان.



2) أثر القرآن في تطوير الخطّ وتجويده :

الكتابة ظاهرة إنسانيّة عامة قديمة لجأ إليها الإنسان منذ أن عرف إنسانيّته واحتاج إلى هذا الاختراع : اختراع «الألفباء» ولذا يعدّ اختراع الكتابة من أعظم المبتكرات الحضاريّة في تاريخ البشريّة، فهي الوسيلة الوحيدة التي نقلت مجتمعاتنا من عصر الظلمات إلى النور، نور المعرفة والعلم. وأبرز ما تظهره الحركة الخطيّة أثر القرآن فيها وعليها، وهو ما طوّر الخطّ العربي لأن القرآن حرص على الكتابة فقد اعتنى المسلمون بتجويد كتابة القرآن وبذلوا في ذلك غاية جهدهم وتباروا فيه.

(3) الدكتور إبراهيم شبّوح. مقال بمجلّة الحياة الثقافيّة (المخطوطات والمنمنمات 49/48). تونس 1988.
(4) محمّد المنوني. لمحة عن تاريخ الخطّ العربي في المشرق الإسلامي. مجلّة المناهل عدد 24.
(5) البهلي النيال. المكتبة الأثرية بالقيروان. تونس 1963.



الآية : «فاعرض عنهم وانتظر إنهم منتظرون» الآية 30 من سورة السجدة - كتب على الرق بالخط الكوفي أوائل القرن 5 هـ بالقيروان.

الخطّاط المسلم أبدع إبداعا منقطع النظير في التأني برسم الحروف وتجويدها منطلقا من أنه حين يقوم بكتابة آيات من القرآن الكريم فكأنه يؤدّي فرضا عليه متحبّبا لله في هذا العمل، وجاءت تلك الآيات المخطوطة غاية من الرّوعة والبهاء وتجلّت مكانة الخطّاط في مجموع فروع الثقافة العربيّة الإسلاميّة وكتابة المصاحف الشريفة[6].

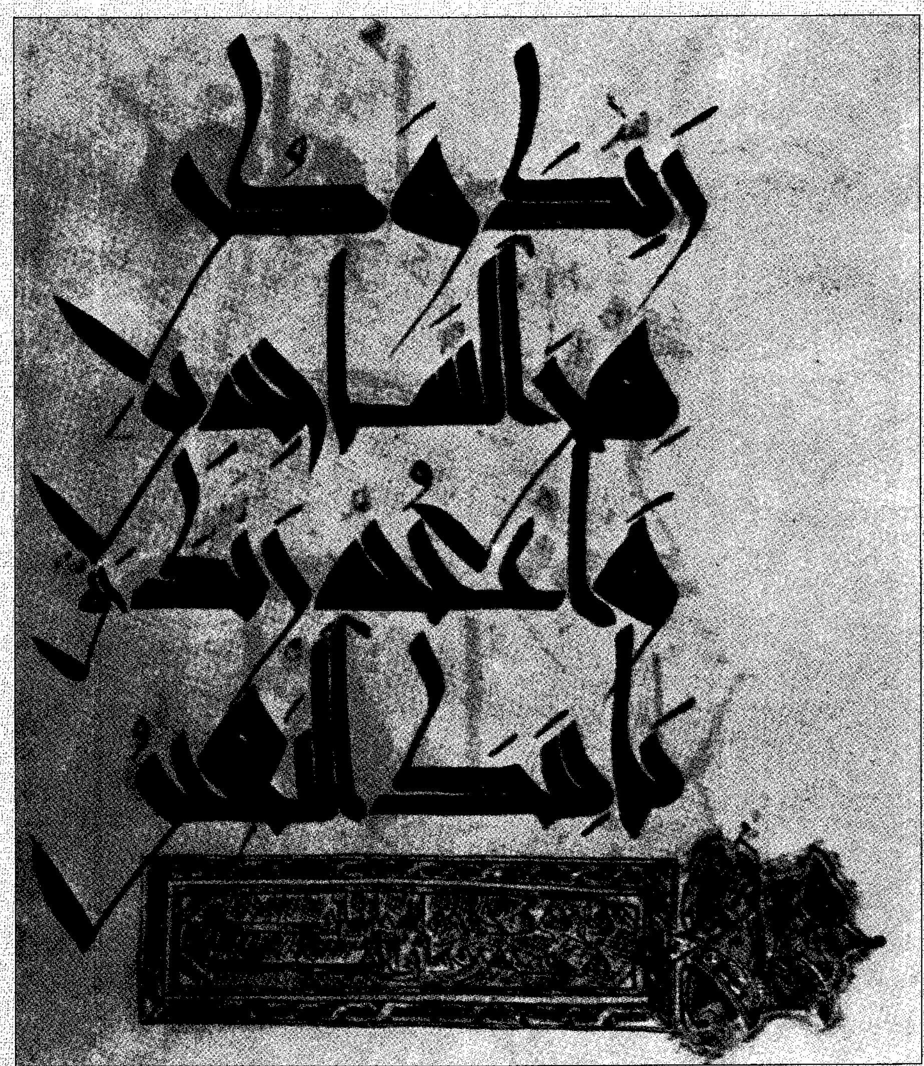
لقد استوحى الخطاطون من الكتابة فنا من الفنون هو فن الخطّ، على هذا الأساس نستطيع أن نفرّق بين لفظي الكتابة والخطّ فنقول بأن الكتابة هي التي لا يراعي فيها الكاتب قواعد فنيّة معيّنة بل يكتفي بمجرّد رسم الحرف على نحو يميّزه عن حرف آخر أمّا الخطّاط فهو الذي يجري به القلم وفق قواعد معيّنة خاصّة في أصول ونسب متبعة محدّدة بحيث لو حاد عنها الكاتب عدّ في نظر رجال هذا الفن من الخطّاطين غير مجد ولم يعد ما يكتبه خطّا مستوفيا لشرائط الاتفاق والجودة فكلّ خطّ على هذا الاعتبار كتابة وليس كلّ كتابة خطّا وليس كلّ كاتب خطّاط[7].

لقد عني المسلمون بفن الكتابة منذ بداية تاريخهم حيث سخر الخطّاطون كلّ طاقتهم وملكاتهم من أجل الإبداع بفن الخطّ وبزخرفته، كان ذلك نابعا من عقيدتهم باعتبار الكتابة الوسيلة التي كتبت فيها الآيات القرآنية الكريمة فتعاملوا مع الحروف بقدسيّة وأصبحت هذه الوسيلة مظهرا من مظاهر الجمال نابضا بالحياة. وعدّ الخطّ العربي من أسمى الفنون الإسلامية، وبالكتابة العربيّة زيّنت المساجد والأماكن المقدّسة والمنشآت الإسلاميّة بالعبارات الدّينيّة، وبجمل متنوّعة بارزة في التزويق والجمال في مجال الحضارة الفكريّة، والخطّ العربي جميل وجذّاب ارتقى مع سلّم التطوّر الحضاري وسائر الفكر الإنساني شكلا وهيأة.

(6) محمود شاكر الجبوري نشأة الكتابة العربية وتطورها. مجلة المعلم الجديد (بغداد) ع 4 كانون الأول 1985.
(7) الدكتور خليل عساكر، الخطّ والتدوين. مجلة الفيصل (السعودية) جويلية 1980.

ولرقيّه سرّ يكمن في غنائه المعتمد على جذوره الأصليّة وعناصرها التي استلهمت الحروف من الانسياق والتشابك الأنيق مع باقي الفنون التي نبعت من أصالة التراث العربي.

ولقد لقيت المصاحف عناية كبرى من طرف الخطّاطين والزخرفيّين تقديسا للكتاب الحكيم، في تنميق كتابته واختاروا أفضل الأقلام لكتابة آياته وأجود المداد ليدوّنوا به محكم سوره، فضلا عن تشجيع الحكّام وحرصهم على اقتناء نسخ القرآن تبرّكا به وطلبا للمغفرة، وهكذا كانت المصاحف المخطوطة ميدانا لتجويد الخطّ وتطوّره وازدهارهِ ووصوله إلى أسمى الدّرجات، وبلوغ أوج عظمته، وممّا ساعد الخطّاطين على الإبداع في الكتابة طبيعة الحروف العربيّة وما فيها من تقويس وانبساط وانتصابات وقابليّتها للاستمداد والانثناء والمطّ والاستدارة التي تكسب الكتابة حياة وحيويّة، وتمنحها جمالا وبهجة، وهذا أتاح للخطّاطين أن يستخرجوا من الكتابة أنماطا في غاية الإبداع وفيها تجلّت عبقريّتهم بالابتكار والتفنن والإبداع وكان لهذا التقدّم الذي أصابه الخطّاطون ذا أثر بالغ في قوة الإبداع والسمّو، والسمّو بما نشاهده في كتابة المصاحف التي تحوز إعجاب كلّ من يراها.



صفحة من مصحف «الحاضنة» (410 للهجرة) لفاطمة حاضنة الأمير باديس بن منصور الصنهاجي. (سورة الحجر، الآية 98 و99).

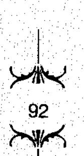
لقد بلغ اهتمام العرب والمسلمين باللّغة المكتوبة إلى الحدّ الذي جعلهم يحمّلون صور الحروف قيما تعبيريّة تتمثّل في حركة الخطوط ودوراتها حول نفسها أو في تدفقها في مختلف الاتجاهات وهكذا أصبحت الكتابة وسيلة للمعرفة بعد أن أدرك الفنان العربي ومنه الخطّاط ما للجمال من وقع في النفوس، فسخّر أقلامه لتزيين الآيات القرآنيّة فأطرب العيون بروعة زخارفها واعتبر الخطّاطون من أعظم الفنّانين في ديار الإسلام لاشتغالهم بكتابة المصاحف. وحظيت أعمالهم بالتشجيع والاستحسان وكان من نتيجة هذا التشجيع أن كانت هناك عناية بتجويد الخطّ وتحسينه فتعدّدت النماذج الجمليّة من آيات القرآن الكريم.

3) الخطّ العربي في افريقيّة :

وفدت الكتابة العربيّة إلى افريقيّة (تونس) على يد الفاتحين العرب سنة (50 هـ –670 هـ) عندما وجه معاوية ابن أبي سفيان القائد عقبة بن نافع لفتح شمال إفريقيا حيث أنشأ مدينة القيروان وجامعه المشهور فالتفّ حوله البربر الذين كانوا يعيشون عيشة البداوة والترحال وكانت لهم كتابة تسمى (تيفناغ) لا تزال تستعمل إلى اليوم لدى سكان الطوارق في الصحراء الجزائريّة وفي المغرب[8](شلوح)، وفي القيروان عاصمة المغرب العربي الجديدة هلّ الخطّ الكوفي من المشرق وأخذ سمة قيروانية (نسبة للبلد).

4) علاقة الخطّ القيرواني بطلائع الخطّ الوافد :

جاء الإسلام وعرب الحجاز يكتبون بخطين اثنين :



• الشكل الحجازي

• الشكل الذي صار فيما بعد يعرف باسم (الخط الكوفي) نسبة لمدينة الكوفة، وقد كانت فيما يظهر مركزا لتجويد الكتابة العربية بعد تمصيرها، واستمر هذا الخط تكتب به المصاحف حتى نهاية القرن الرابع هجري، وكانت مصاحف المدينة تكتب بالكوفي المبسوط ثم في عهد بني أمية بدأ الكوفي يتطور نحو أشكال جديدة وينتشر، تتفرع منه أنواع مرجعها يعود إلى أصلين :
– المقوّر ويعبر عنه (باللين) وهو الذي تكون عراقاته منخسفة ومنحطة إلى أسفل.
– المبسوط ليس فيه انخساف وعراقاته مبسوطة. وبدأ تطوير الكوفي بالمشرق بمساهمة المدارس التالية (الشامية العراقية المصرية الفارسية العثمانية).

5) الخطّ القيرواني حلقة حضارية بين المشرق والمغرب :

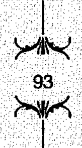
البدايات النشأة... الانتشار :
عندما اخترع الإنسان صورة الحرف ولدت الكتابة ثم الحضارة، وعندما انطلق الخطّ العربي الذي كتب به القرآن دستور الإسلام مع الفتوحات، تغلب على خطوط

(8) هوداس : محاولة في الخطّ المغربي. تعريب عبد المجيد التركي. مجلّة حوليّة الجامعة التونسيّة ع 3 سنة 1966.

الأمم التي حلّ بها. وهكذا لم ينل الخطّ العربي عند أمة من الأمم ذات الحضارة، ما ناله عند المسلمين من العناية به والإكبار له والتفنن فيه .اتّخذوه بادئ ذي بدء وسيلة للمعرفة، ثم ألبسوه لباسا قدسيا من الدين، ولما فتحت الفتوح وامتدت دولة الإسلام وترامت أطرافها وازدهرت الحضارة الإسلامية أصبح الخطّ فنّا غايته الجمال وأصبح الخطاط فنانا، فوضعت للخطّ قواعد واخترعت طرائق، وظهرت أساليب، وطلعت مدارس، كلها تهدف لبلوغ الجمال وهكذا ظهر الإسلام والخطّ العربي معروف في الحجاز ولكنه لم يكن شائعا، بل محصورا في فئة قليلة من السكان، وباتساع الدولة الإسلامية مشرقا ومغربا انتشرت اللغة العربية. وعندما تزايدت الحاجة في المدن المفتوحة إلى تدوين كلام الله استخدم العرب المسلمون الخطّ الكوفي المأخوذ عن عرب العراق في تدوين الآيات القرآنيّة والنصوص الدينية بينما استخدموا الخطّ النبطي النسخي لكتابة المراسلات والمكاتبات العادية، ثم تفنن الخطّاطون العرب في رسم الحروف التي استحالت على أيديهم وقد أطالوها إلى أعلى أو مدوها على الجانبين ونمقوها بالذيول والنقط فحولوها إلى تحفة فنية زادت روعة وجمالا، ثم استخدموا مثل هذه الخطوط الفنية الرائعة للزخرفة والتزيين وبلغ بذلك الفنانون منزلة عالية لم يصلها أي فنان آخر في غير ديار الإسلام.

6) الخطّ القيرواني وأطواره التاريخيّة :

عند الوقوف إزاء كتب المكتبة القيروانية[9] نجد خطوطها آية في التألق والقوة وتلك الخطوط نجدها في نوعين :



فالخطّ الكوفي يمتاز بأنه خطّ مستقيم منتصب أو مسطح أو منكب أو مسلق، فلا يدخله التعريق والانعراج، ولا يكون فيه الخطّ المنحني أبدا، فلا نجده إلاّ زوايا قائمة وحادة ومنفرجة ولا يدخله تنقيط الأعجام أبدا ولا ينحدر تحت السطر مطلقا، فياؤه الختامية مرجوعة وعينه مرجوعة، والمصاحف الأولى خالية من كل زخرف بل فيها انحراف السطر واختلال مجموع السطور وانعدام التأطير حول الصحيفة لحصر الكتابة بتزويق الإطار، ثم كانت التوفية وهي استقامة السطر الواحد ثم الاستيفاء وهو استقامة جميع السطور بالإضافة إلى بعضها ثم التأطير ثم التكريش ثم التوريق ثم التزهير ثم التفريع ثم التذهيب ثم التكحيل (وهو تخطيط الذهب بأسواد لإظهاره بارزا) وهي الحلقة التاريخية للتطور.

7) الكوفي القيرواني :

يعرّف الخطّ الكوفي القيرواني الذي نشأ بالقيروان، بالبديع، وهو كوفي دخله الاستدقاق والاستغلاظ (غليظه غليظ جدا ودقيقه دقيق جدا) يتألف من الضدين،

(9) حسن حسني عبد الوهاب. ورقات عن الحضارة العربيّة بافريقيّة. مكتبة المنار. تونس ط (1965) ا جـ1 .

الخط الكوفي
في المصاحف الأولى.

صورة جماليّة تسمّى المقابلة أو الطّباق. هذا الكوفي نشأ بالقيروان في القرن الخامس الهجري، وأطوار هذا الخطّ يمكن حصرها في العهود التالية وهي أطوار تاريخيّة للكوفي القيرواني.

- كوفي عهد الولاة 51 هـ. 184 هـ، هو كوفي بسيط خال من الزخرف ومن التوفية والتأطير.
- كوفي عهد الأغالبة 184 هـ. حتى 296 هـ، فيه استقام بالتوفية والتأطير ودخله التذهيب والتزويق وبعض الزخرف (المثال مصحف فضل 294 هـ).
- كوفي العهد الفاطمي 296 هـ، وهو كوفي محقق خال من الزركش والبهرجة والتنميق.
- كوفي صنهاجي 361 هـ. 555 هـ.، وهو خط كوفي كثير الزخرف مستدق ومستغلظ عاد بالكوفي إلى البساطة أو الاعتدال في آخر أيام صنهاجة. وفي الخط نجد المستغلظ والمستدق وهذا نادر في خط القيروان إلاّ أنه عمها ابتداء من القرن 5 هـ.

لقد قسم هوداس الخطّ العربي في شمال إفريقا، أوّل عهد للفتح وبعده، إلى مدارس بحسب الأمكنة التي جود فيها وحرص على ذكر بعض الفروق التي وصفها بالغموض واعترف بأنه من المستحيل إضفاء دقة أكبر عليها[10]. ومن أشهر المدارس هي

(10) محمد الشريفي. خطوط المصاحف .ط .1الشركة الوطنية للنشر والتوزيع .الجزائر 1975.

القيروان لأنها انفردت بخطها عن خطّ أهل المشرق بعد أن جوده الخطاطون وطوروه فبلغ بجهدهم هذا درجة عالية من الجمال والتمكن في صفاء رسومه ودقتها وهندسة حروفها وتبسيط الكوفي وإخضاعه لأعراض التدوين.

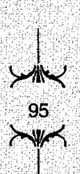
8) جمالية الخطّ الكوفي القيرواني :

يعتبر الخطّ الكوفي من أجمل الخطوط العربية والأجنبية لخروجه عن المألوف وظهوره بمظهر متميّز، والجمالية تكمن في ألفاته الواقفة والمستقيمة وحروفه الملتفة المستديرة التي تنمّ عن حركة في تكوينها وانسجام في أشكالها وارتباط بعضها ببعض (بعض الزخارف أدخلت على هذا الخطّ من توريق وتشجير وتظفير).

إن هذا الخطّ يقوم على قاعدة النقاط الهندسية الثلاث :

- الطول مستقيم
- العرض عمودي في السمك
- الانحناء الدّائري (يفيدنا في التعريق)[11].

وكان انتقال الخطّ إلى إفريقية (القيروان) عن طريق المدينة ثم الشام ثانيا، وليس عن طريق بغداد، لأن الخطّ البغدادي والعراقي لم يظهر إلاّ في منتصف القرن الثاني الهجري بعد تأسيس بغداد. ومنذ تأسيس القيروان سنة 50 هجرية حتى سقوط الدولة الأموية سنة 132 هجرية كان الخطّ القيرواني قد انطلق وثبت[12]. وخاصية هذا الخطّ أنه متولد من الخطّ الكوفي وأنه مكتوب بقلم عريض القطة يوضع في هيئة ثابتة بحيث تتحرك اليد لترسم هيئة الحروف بدون أن تتغير زاوية القلم وبذلك تصبح أجزاء الحروف الواقعة فوق السطر غليظة، هندسية الهيئة. وما تحتها رقيقا. بدون أن يخل ذلك بالجمالية والتناسب[13].



لقد انفردت المدرسة القيروانية بخطها وأعلت من شأن الخطّ العربي وأوصلته إلى درجة كبيرة من الإتقان والتفنن والمحافظة على الأصول الأولى للخطّ الكوفي مع تطوير تقنيات الاستعمال واكتسابه مسحة محلية دون الإخلال بالجوهر الكامن في الكوفي العتيق.

9) خطوط المصاحف القيروانية :

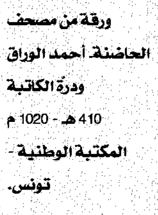
كثرت في إفريقيّة المستعربة مصاحف القرآن (النصف الأوّل من القرن الثاني الهجري) المجلوبة من المشرق أو المستنسخة في البلاد بعد أن أتقن السكان الخط العربي

(11) محمد الشريفي : خطوط المصاحف. مصدر سابق.

(12) د. هند شلبي : القراءات بإفريقيّة : رسالة دكتوراه. الدّار العربيّة للكتاب. تونس ليبيا 1983.

(13) المصدر السابق.



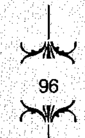


ورقة من مصحف الحاضنة، أحمد الوراق ودرّة الكاتبة 410 هـ - 1020 م المكتبة الوطنية - تونس.

وبرعوا فيه لا سيّما الكوفي العتيق، قلدوا فيه أوضاع المشرق وتمسّكوا برسومه المتبعة هناك[14] في العراق و«بالكوفة وواسط والبصرة»، بواسطة الأجناد وأرباب الوظائف وأصحاب التّجارة وبواسطة الراحلين من شبابهم إلى المشرق لطلب العلم. وقد نقل الرّاحلون الأوّلون من أبناء المغرب العربي إلى بلادهم ما تحتاج إليه الكتابة من معدّات وأدوات، فجلبوا من المشرق :

- أقلام الكتابة بأنواعها
- طريقة صنع المداد الشرقي
- طريقة تحضير جلود الحيوانات لتكون صالحة لأن يكتب عليها وهو الأسلوب القيرواني الكلاسيكي في نسخ المخطوطات بخطهم الكوفي. وخطوط مصاحف

(14) البهلي النيال : مصدر سابق.

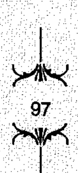


القيروان تصنف عادة على أنها خطّ كوفي ويشترك أكثرها في شيوع الزوايا القائمة ولو أن بعض الخطاطين تجاوزوا هذه الثّوابت وقوّروا خطوطهم بطريقة تخفّف من حدة الكوفي ويبوسته [15].

وبالقيروان مجموعة من المصاحف (من القرن الأوّل إلى القرن الخامس الهجري) كلها على الرق، وهي مجموعة فريدة في الدنيا، وأهمّ هذه المصاحف :

1 - مصحف فضل مولاة أبي أيوب (سنة 295 هـ). ويعتبر هذا المصحف من أقدم المصاحف القيروانية على الإطلاق وهو مكتوب بالخطّ الكوفي على الرق الأبيض، ورغم تطوّر الكتابة العربية ودقة ضبطها فقد ظلّت المصاحف تكتب عامة على الطريقة القديمة، ونلاحظ أنّ العناصر الزخرفية المنتشرة داخل الكثير من المصاحف لا تتصل بحروف النص القرآني مباشرة وإنّما تكون الزخارف في المصحف منفصلة تصنع أرضية وفاصلا بين سورتين أو علامة وقف أو تجزئة [16].

2 - مصحف الحاضنة (حبسته فاطمة حاضنة باديس 410 هـ). وهو من النماذج الفريدة المميزة بمدينة القيروان، ولأهلها الذين بابتكارهم لهذا الخطّ تحرروا من تأثير الكوفي المشرفي ففرضوا خطهم الجديد المتميز عن جميع الخطوط الكوفية المتواجدة في ذلك العصر.



إنّ خطوط مصاحف القيروان المتبقية بجامع عقبة أوّل ما يشدك كدارس :

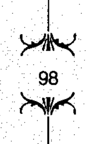
1 - أثر الجودة الخطية.
2 - تنوّع المنبسطات مع الألفات الموزونة الطول.
3 - دقة الفراغ بين الصاعد وسائر الحروف [17].
4 - امتيازها بالشكل المثلث الكبير للحروف ذات الرؤوس كالواو والميم والهاء وكذلك الدال والسين ليتّحد شكلاهما مع الحروف الأخرى.
5 - رسمت عيون هذه الحروف دوائر صغيرة مفتحة.

ومن المميزات الملفتة للنظر :

6 - عقف الألف نحو اليمين، وللألف المتصلة ولحرف الدال طرف ينحدر عن مستوى السطر.
7 - عراقة الراء والميم خطّ دقيق بجنب القلم.
8 - ميل قائم الطاء وشكلة الكاف نحو اليمين واستقامتها في ثلثهما الأعلى.

(15) ملتقى يَحْيَ بن عمر للتراث والحضارة (التراث ودوره في البناء الحضاري المعاصر). تونس سوسة 1976.
(16) د. هند شلبي : القراءات بافريقيّة. مصدر سابق.
(17) خالد مودود : النّقائش في الكتابات القديمة في الوطن العربي (ندوة).

مصحف بخط الحاج زهير مملوك بن موالي (الدولة الحسينية بتونس) 1275 هجري 1854 م.



9 - يلاحظ كبر رأس العين في الابتداء (سيبقى أثرها في المصاحف ذات الخطوط اللينة).
10 - للام الألف صورتان إحداهما مضفرة وأن الفراغ الذي يفصل الخطوط المستقيمة بدقة واستواء لبراعة الكاتب وإجادته(*).

وهذا التنّوع والشمول والتجديد والتطوير والمواكبة والاستجابة للتحديث، هي مثال للتطور التاريخي والجغرافي والديني والفكري لهذا الخطّ العظيم الذي دوّن كتاب الله وحفظه من التحريف والضياع.

المصاحف القيروانيّة القديمة يغلب عليها الخلوّ من الأعجام وأنّ الشكل والأعجام وقعا فيها بصورة مغايرة عموما، لما هو متعارف عند المتأخّرين. فهي مشكولة على طريقة أبي الأسود الدولي وتتمثّل هذه الطريقة في جعل نقطة فوق الحرف للدّلالة على الفتح والنّصب ونقطة أمامه للدّلالة على الضمّ والرفع ونقطة تحته للدّلالة على الكسر.

(*) حسن حسني عبد الوهاب. الورقات. مصدر سابق.

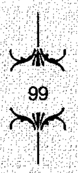
والسّكون لا علامة له والتنوين يشار إليه بزيادة نقطة توضع بجانب أختها. ولقد ورد الأعجام في المصاحف القيروانيّة على صورتين :

1) النقط والجرات (النقط : الشكل المستدير والشكل المربع).

2) الأعجام يكون بالسّواد في مصاحف أهل القيروان وإن كان قد يرد فيها كذلك بلون المداد المستعمل لكتابة النصّ وهو بنّي في العادة، وإن صورة النّقط التي عليها أهل المغرب أسوة بأهل البصرة وأهل المدينة (مبسوطة) وتتمثّل هذه الصّورة في نقط توضع فوق الحرف أو بجانبه أو تحته إذا كان الحرف منصوبا أو مضموما أو مجرورا[18].

أمّا الألوان المستعملة في شكل المصاحف الذي عليه أهل المدينة وأهل الأندلس فهي اتّخاذ اللّون الأحمر للحركات والسّكون والتّشديد والتّخفيف، واتخذوا اللّون الأصفر للهمزات خاصية هذا التنوّع في الألوان المستعملة وفي صور الشكل وفي مدى اقتفاء إفريقيّة لآثار الأمصار في طرق شكلهم للمصاحف (القيروان احتفظت ببعض المصاحف الخالية من الشكل).

10) مصحف فضل :

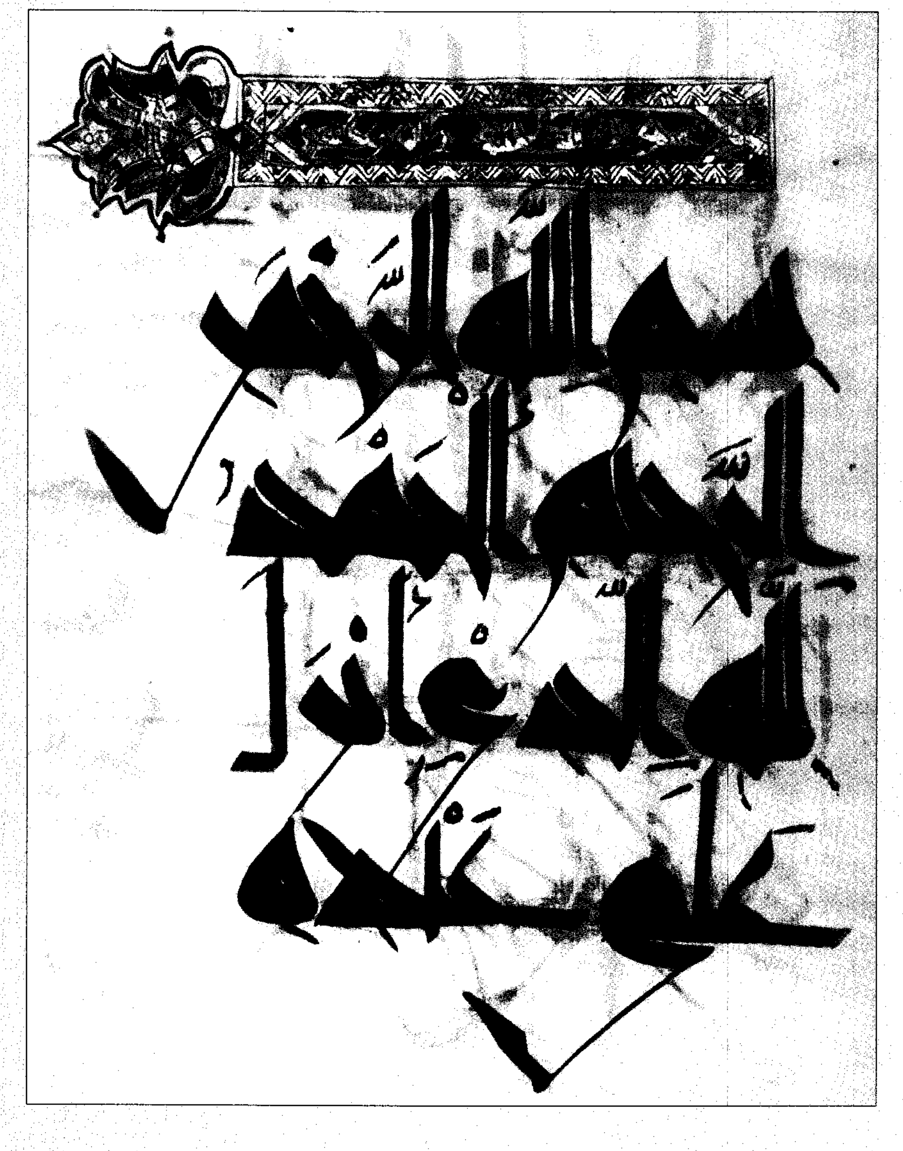


من أقدم المصاحف القيروانيّة فهو يعود للقرن 3 هـ. كما ورد في التحبيس وهو مكتوب بالخطّ الكوفي على الرقّ الأبيض، غير معجم، وإن إطلاق الشكل عند المتأخرين هو انصراف إلى ضبط الحروف بالحركات. وإذا أطلق الاعجام انصرف إلى وضع النقط على الحروف المتشابهة للتمييز عن بعضها وأن أبا عمر الداني وغيره يعبّرون عن الشكل والأعجام بالنّقط بمصحف فضل عند الإشارة للسكون جاء في بعض المواضع في شكل (دائرة) مثل ما وقع في قوله تعالى (فيغفرْ لمن يشاء ويعذّبْ من يشاء) (البقرة). فقد وضعت دائرة باللّون الأخضر على الرّاء من (فيغفرْ) وعلى الباء في و(يعذّبْ) وهذا مخالف لطريقة أبي الأسود في النّقط، ذلك أنّ السّكون لا علامة له عنده، والظاهر أن الإشارة إلى السّكون بشكل (دائرة) أضيفت بعد كتابة المصحف[19].

11) مصحف أمّ ملال والحاضنة (من القرن 5 هـ) :

والحروف هنا غير معجمة إلاّ ما ندر بالنّسبة لمصحف أمّ ملال. إنّ زخرفة المصاحف العتيقة بالقيروان لهاته الفترة اعتبارا لمصاحف عثمان المجرّدة من النّقط والشكل والتّحلية وفواصل الآي وعلامات التّخميس والتّعشير وأسماء السور وعدد آياتها والتّهذيب والمصاحف على صورتها هاته فقد توفرت في إفريقيّة :

(18) القيمة الفنيّة للكتابات الشاهديّة . محمّد حسن .مجلّة الحياة الثقافية. ع 25.
(19) حسن حسني عبد الوهاب. الورقات. مصدر سابق.



ورقة من «مصحف الحاضنة» العهد الصنهاجي (ق 5 هـ) - خط كوفي قيرواني.

1 – فواتح السّور : إنّها لم تتخلّف في أي مصحف من مصاحف المكتبة العتيقة بالقيروان وهو تأخر طوال القرن الأوّل للهجرة حيث كانت المصاحف خالية من فواتح السّور.

2 – كتبت فواتح السّور في المصاحف بالخطّ الكوفي اليابس خلافا للخطّ الذي كتب به النصّ القرآني، وقد خلت من النّقط والشّكل وكتبت في الأغلب بالذهب، ويصادف أن نجدها مكتوبة بالأحمر أو الأزرق كما وضعت في الأغلب أيضا داخل إطار مذهّب مزخرف وقد تفنّن المزوّقون في رسم دوائر ومنهم من يعطي علامات التّخميس أشكالا هندسيّة.

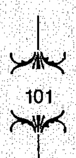
إنّ الإهتمام بمشكلة الخطّ قد أقرّ الإعجام وعوّض النّقطة الدّالة على الحركات بما هو معروف في وقتنا الحاضر بالفتحة والكسرة والضمّة على معنى أنّها أحرف مصغّرة (الألف والياء والنّون) وهو ضبط حفظ النصّ القرآني من اللّحن عندما جاء علم النّحو والبلاغة.

12) اهتمام المرأة القيروانيّة بالمصحف :

ذلك بأنّ فتيات القيروان كنّ يكتبن المصاحف ويزخرفها ويحبسن على الجامع الأعظم، فازدهرت صناعة الخطّ والتّزويق والتّشجير والتّهذيب والزّخرفة والتّجليد. إنّ المصحف كان يكتب في القرون الثلاثة الأولى من الهجرة بالقلم الكوفي. ومحفوظات المكتبة العتيقة بالقيروان تحوي مصاحف وكتب تفسير وفقه وأسفار في العلوم الدينيّة، كلّها مكتوبة بالخطّ الكوفي على الرقّ، ومنها ما كتب بالذهب على الرقّ الملوّن، وهي بقيّة باقية بعد التّدمير الذي تعرّضت له القيروان أيام هجوم الخوارج عليها .ويمكن اعتبار الرقّ الأزرق، وما كتب عليه بماء الذهب الخالص كتابة كوفيّة. أمّا الرقّ الأبيض فقد كتب عليه مصحف فضل (295 هـ) بالخطّ الكوفي أيضا وكذا مصحف المعزّ بن باديس خطه كوفي قيرواني (410 هـ).

13) وصف المصاحف من خلال خطوطها :

في أواخر المائة الثّانية والمائة الخامسة للهجرة وجدت مصاحف مكتوبة بالقلم الكوفي لها أوضاع مختلفة في التّخطيط والزّخرف. والخطّ النّسخي ظهر في أوّل المائة الخامسة للهجرة، ومعظم الخطوط على الرقّ بالخطّ النّسخي المشرقي قبل أن يتحوّل الخطّ في إفريقية إلى الخطّ الأندلسي. ومصاحف جامع الزّيتونة مكتوبة على الرقّ بخطوط منفرجة لا تستغرق الصّفحة منها أكثر من آيتين أو ثلاث فيتكوّن منها أجزاء كثيرة يتناولها القراء من المصلين في أيام الجمعة. وعند استفحال أمر الشيّعة بتونس، مدّوا يد الفساد لبعض النّقوش المكتوبة حول سقوف صحن باب البهو وبجامع الزّيتونة لمحو آثار السّنّة[20].



لقد تمكّن النسّاخ من القيام بعملهم في مناخ علمي ممتاز فضلا عن العناية بأساليب الكتابة والتفنّن فيها فأصبح الزّخرف والتّنميق سمة بارزة في تاريخ الحركة النّسخية بالقيروان وأخذ الخطّ أشكالا زخرفية متعدّدة وأنماطا جماليّة مختلفة أفرزت الخطّ الكوفي القيرواني الذي جاء ليحاكي الكوفي المشرقي في جماله وروعته[21].

إنّ ازدهار أدوات العلم المساعدة، كصناعة الرقّ بالقيروان وانتقال صناعة الكاغد إليها من بغداد ومصر وكذلك صناعة الحبر والتفنّن في أنواع الخطّ الكوفي والنّسخي كلّ هذه العناصر الماديّة تكاملت لتعطي مددا للحضارة العلميّة في مختلف فروعها وتجعلها من أبرز وأوضح ما بقي وما وصلنا منها. وما بقي من المكتبة العتيقة بالقيروان وأكثره كتب بماء الذهب الخالص. يؤكّد (دون باقي المخطوطات في العالم كلّه) بصناعته وجمال تذهيبه ودقّة خطّة قمّة ما وصل إليه الاعتناء وتوافر الإمكانات[22].

(20) المصدر السابق.

(21) محمّد طراد .مقال الخط الكوفي المجلّة الزيتونيّة 1939 ج 4 مجلد 3. أفريل 1939.

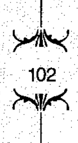
(22) ملتقى يحيى بن عمر : مقال عثمان الكعّاك وحسن حسني عبد الوهاب في كتابه الورقات ج.

وحاليّا يحتفظ مركز الحضارة الإسلاميّة برقادة في القيروان بمصاحف تتفردّ بالخصائص التالية :

1 – مصحف على الرقّ الأزرق مكتوب بالذهب قياسه 43 × 32 كتابته خالية من الحركات وعامرة بنقط المتأكّد نقطه.
2 – مصحف على الرقّ الأبيض. وقد كتب بالذهب، وفيه علامات النّقط والحركات.
3 – مصحف قياسه 43 × 42 فيه علامات النّقط.
4 – مصحف على الرقّ وأسماء السّور فيه والزّخارف مكتوبة بالذهب وفيه علامات الحركات ليس غير.
5 – مصحف آخر طوالع سوره وزخارفه بالذهب.
6 – صفحة من مصحف خطّة كوفي. وقد تأثّر بالفنّ الفارسي، طوالع السّور فيه مكتوبة بالذهب وتحمل حروفه علامات الحركة.

14) الشكل والاعجام في المصاحف الإفريقية :

تعدّ المصاحف الإفريقية صغيرة الأحجام .ولكن فيها كتابة كبيرة ترسم كلّ الحروف بوضوح. وأحجام المصاحف لطيفة وكتابتها واضحة. وهي ميزة تنفرد بها المصاحف العتيقة. وأصغر مصحف لا يكتب في الورقة الواحدة سوى ستّة أسطر ولا يجعل في السّطر الواحد سوى أربع كلمات «ذات حجم كبير مثل مصحف الحاضنة الذي يجعل في الورقة خمسة أسطر ولا يكتب في السّطر الواحد أحيانا سوى كلمة واحدة».



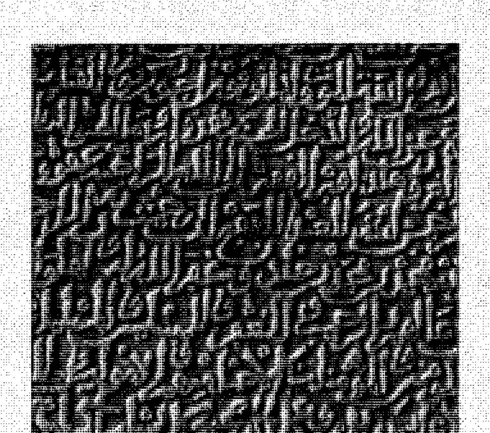
إنّ المقصود بالشكل ضبط الحروف بالحركات، والمقصود بالإعجام ذلك النّوع من النّقط التي تميّز الحروف المتشابهة بعضها البعض، والنّقط دلالة على الشكل والإعراب والنّحو، بعض المتأخّرين يميّزون بين اللّفظين فاستعملوا الشّكل للدّلالة على النّقط بالعربيّة، والإعجام والنّقط للدّلالة على ما يميّز بين أشكال الحروف.

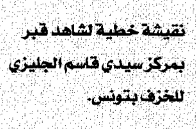
15) تطوّر الكتابة الخطية على شواهد القبور :

ظهرت نقائش على الشواهد القبرية خاصّة (بمقابر القيروان وبمقابر سيدي بوخريصان ومقابر القرجاني) وقد حوت تلك النقائش أنواعا من الخطّ الكوفي المتعدّد العناصر الزخرفية والتي تبرهن على مدى موهبة النقاشين في الإبتكار وسعة الخيال وثراء السجل الذي اقتبسوا منه أشكال الحروف والزّخارف التي كست الخطّ الكوفي بآيات الجمال والتأنّق والفن.

إن التطوّر الذي عرفه الخطّ الكوفي منذ أواخر القرن 3 هـ. وأوائل القرن 4 هـ. والمتمثّل في استبدال النّحت الغائر بالخطّ الكوفي أي النّحت البارز وهو تطوّر عرفته قبريات إفريقيّة ومن خصائص هذا الخطّ ما يلي :
1 – اتّسمت الكتابة ببساطتها وقلّة زخرفها.
2 – ما أضفى على هذا الخطّ طابعا رصينا هادئا.







نقيشة خطية لشاهد قبر بمركز سيدي قاسم الجليزي للخزف بتونس.

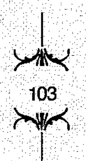
نقيشة خطية لشاهد قبر بمركز سيدي قاسم الجليزي للخزف.

3 – خلال النّصف الأوّل من القرن 4 هـ. عرف الخطّ تطوّرا ملحوظا على المستوى العلمي والفني (تناول أشكال الحروف نفسها وطريقة نحتها. ظهور الكوفي ذي النّحت البارز).

4 – حلول الكتابة الغائرة.

5 – بقيت الحروف خالية من الدقّة والإتقان.

6 – في مستهل القرن 5 هـ بلغت كتابة النقائش درجة عالية في دقة رسم الحروف وجودة نحتها حيث أطلق النقّاشون موهبتهم في رسم أشكال الحروف ثم انبثقت من أواخر هذه الحروف عدّة زخارف نباتيّة لملء الفراغ وبرز الاهتمام بتغطية جلّ مساحة حقل الكلمة (الكتابة) وإيجاد تناسق بديع بين الحروف والزّخرفة، فبلغ الخطّ درجة عالية من التّعقيد الفني وأصبحت الحروف تستمدّ غناها من ذاتها فاشتعلت الحروف المزهرة والمتعانقة وكثرت الالتواءات.



وبانتهاء القرن 5 هـ. عرفت كتابة شواهد القبور تحوّلا جذريّا يتمثّل في ظهور الخطّ المستدير أو اللين ولم يؤد إلى اختفاء الكوفي[23]. وقد وضعت إطار كتابات النقائش في إطارها الزمني وخصائص الكوفي خاصّة.

16) مرحلة الكوفي البسط (في الفترة الأغلبيّة) :

عرف القرن 3 هـ. النقائش الكوفية ذات الجزء الغارق مع أحرف متناسقة قليلة الزّخارف والتمدّد وظهور اتّجاهين مختلفين :

أ – ظهور زخارف هندسيّة مرتبطة بآخر الحروف.

ب – ظهور زخارف نباتيّة تنتهي بها هذه الأحرف.

17) نشوء الكوفي المزهر والمورق (في الفترة الفاطمية والصنهاجية) :

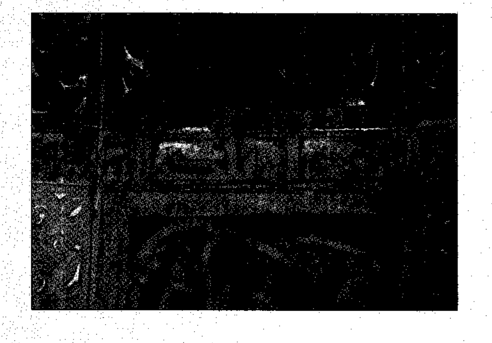
يمتاز بتنوّع الزّخارف النباتية التي تنتهي بها، وكتابة الحرف الواحد بأشكال مختلفة، هذا الكوفي المورق لم ينتشر في بقية مدن إفريقية والمغرب إلاّ بعد فترة (تنوّع كثافة

(23) عثمان الكعّاك : مكتبة الجامع الأعظم بالقيروان (مجلّة القيروان) بدون تاريخ (نشرية صادرة عن ولاية القيروان 57 أو 1958.

الزّخارف النباتيّة والهندسيّة) والتّوريق لم ينتشر بالمغرب إلاّ في الفترة الفاطمية. أمّا الزّخارف الهندسيّة فقد تمدّدت الحروف أكثر من ذي قبل وأصبحت أكثر تعقيدا، كما كثر استعمال الأقواس في تمديد الحروف وأخذت الأطر التي أحاطت بالنّقائش أشكالا هندسيّة مرتبطة بالعناصر المعماريّة المتداولة.

لقد تطوّر خطّ الشّواهد القبريّة عن طريق مواز لتطوّر الأنماط الهندسيّة المعماريّة والتّوريق منذ العصر الأغلبي وأصبحت الكتابة نفسها تشكّل زخرفا بديعا مع خلط من الزّخارف النباتيّة والرّقش العربي والتصقت الكتابة بالنّباتات إلى درجة أنّه بات من الصّعب فصلهما عن بعضهما. لهذا كان الخطّ القيرواني في بدايته خطّا كوفيّا ثم تطوّر بفضل جهود خطّاطي القيروان الذين بلغوا به درجة عالية من الجودة والإتقان حتّى غدا النّاس يطلقون على الجيّد (مصطلح الخطّ القيرواني) واستمرّ في شهرته إلى حدود القرن 7 هـ. عندما ضعف أمر أهل إفريقيّة وتراجع عمرانهم فتراجع خطّهم وفُقد الإتقان والجودة اللّذين عرف بهما سابقا.





من التراث الفنّي التونسي، محراب جامع عقبة بالقيروان.

18) خصائص الخطّ الكوفي القيرواني بشواهد القبور :

إنّ تطوّر الكتابة الكوفيّة القيروانيّة على شواهد القبور يجعلنا نلمس فيها ما مسّ أشكال الحروف وزخرفتها منذ مستهلّ القرن الثالث إلى أواخر القرن السّادس الهجري. كان لهذه الكتابة دور توثيقي هام لأنّها، أي المخطوطات الكوفيّة، أعطت درجة عالية في دقة رسم الحروف وتشابكها وزخارفها، ولنا أن نلاحظ ما يلي :

• قبور القرن الثالث الهجري تميزت بانتشار الخطّ الكوفي ذي النحت الغائر، ونلاحظ أنّ الكتابة تتّسم بالبساطة وقلّة الزّخرف (طابع توثيقي فقط).

• خلال القرن الرابع الهجري تطوّر الخطّ تطوّرا ملموسا على مستوى التّقنية والفن، في تناول شكل الحروف وطريقة نحتها، حيث ظهر في هذه الفترة الخطّ الكوفي البارز فحلّ محلّ الكوفي الغائر.

• خلال القرن الخامس الهجري بلغت الكتابة القيروانيّة على شواهد القبور درجة متكاملة في دقة رسم الحروف ونحتها، وهنا ظهرت الفنيات الجديدة :

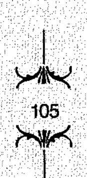
- الحروف المتعانقة والمترابطة
- انبثقت عن هذه الحروف زخارف نباتية (أوراق)
- أدّى هذا إلى اثراء ملحوظ في العناصر الزخرفيّة. وفي القرن الخامس الهجري ظهر الخطّ النسخي، واستمرّ استعمال الخطين معا إلى نهاية النصف الأول من القرن السّادس هـ.

أليس الخطّ القيرواني في هذا المجال حلقة تطوّر حضاريّة تجمع بين المشرق والمغرب.

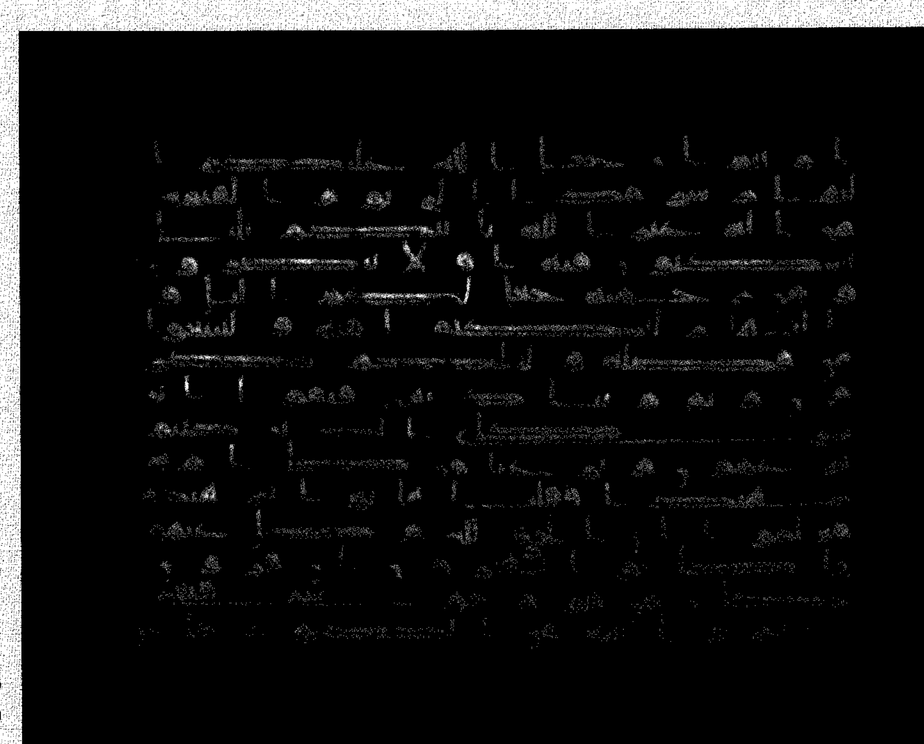
19) تطوّر الخطّ العربي على عهد الدولة الصنهاجية :

ازدهرت العلوم في عهد المعزّ بن باديس وبلغت الحركة الأدبيّة من الأوج ما تبلغه في أي عهد من عصور التمدّن العربي الإفريقي. وكان بلاط المعزّ من أزهى قصور ملوك الإسلام. وقد بلغت العناية آنذاك بالكتب ونسخها وتنسيقها وزخرفتها أوجا لم تدركه من قبل، وهو ما تشهد به المصاحف المحبسة من لدن عمته «أم ملال» وحاضنة أبيه «فاطمة» وأخته «أم العلو» وزوجته «زليخا». وتعدّ هذه المصاحف بحق آية في جمال الخط ورونق التذهيب والزّركشة والتزويق مع كبر الحجم ومتانة الرقوق، بما لا يستتّى صنعه وتدبيجه، إلاّ في بلاط بلغ الذروة في الذوق والتفنّن.

20) العناية بالكتب ونسخها :



مضى قرن ونصف قبل أن يستقر العرب بإفريقيّة، وكانت الثورات الداخليّة تشغل بال الولاة الذين تداولوا على الحكم. فلم يهتمّوا بالكتب التي كانت قليلة جدّاً ما عدا



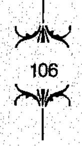
ورقة من المصحف الشريف على الرق الأزرق (ق 4 هـ) - كوفي قديم

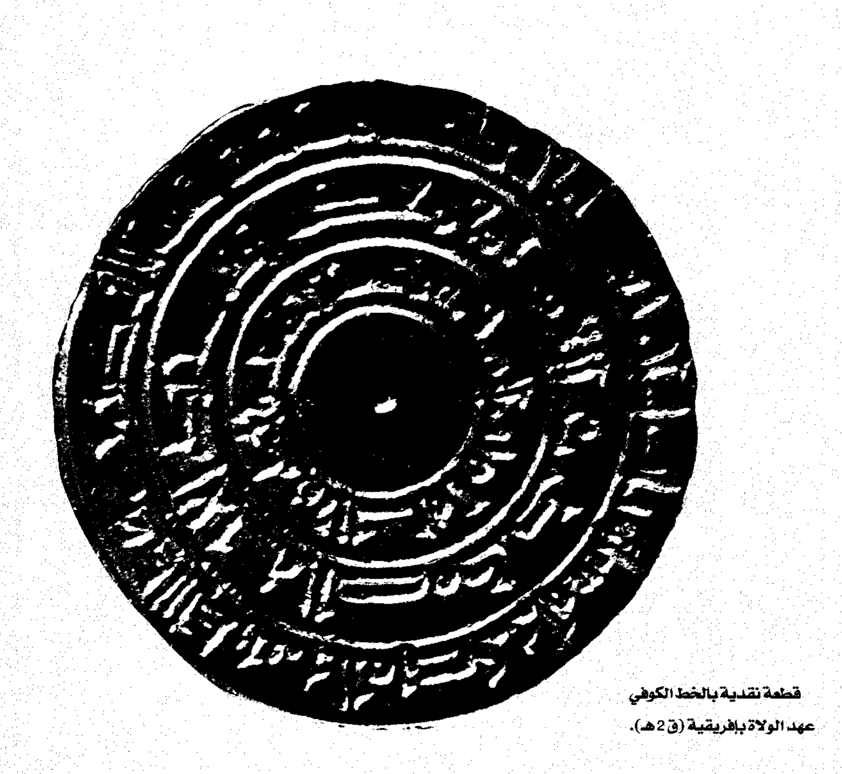
لمحات من تطوّر الكتابة والخطّ في تونس إلى نهاية القرن الخامس الهجري

المصحف الشّريف، إذ كان العصر عصر فتح وعصر جمع اللّغة وإحصاء كلام العرب ونقل العلوم من لغاتها الأصليّة إلى العربيّة. وعندما استتبّ الأمن، اتّجهت عناية الأمراء إلى العلم والعلماء وإلى الكتب والفنون والصّنائع، وخاصّة أيّام حكم بن زيري، وبالأخصّ أيّام حكم المعز بن باديس الذي ازدهرت في مدّته العلوم وبلغت الحركة الأدبيّة والعلميّة أرقى مظاهر الرقيّ والمجد حيث كان بلاطه من أزهى قصور ملوك الإسلام. والعناية بالكتب تقتضي القيام بجرد للخطاطين والنسّاخ والوراقين وأدوات الكتابة وإعداد الحبر للتّخطيط.

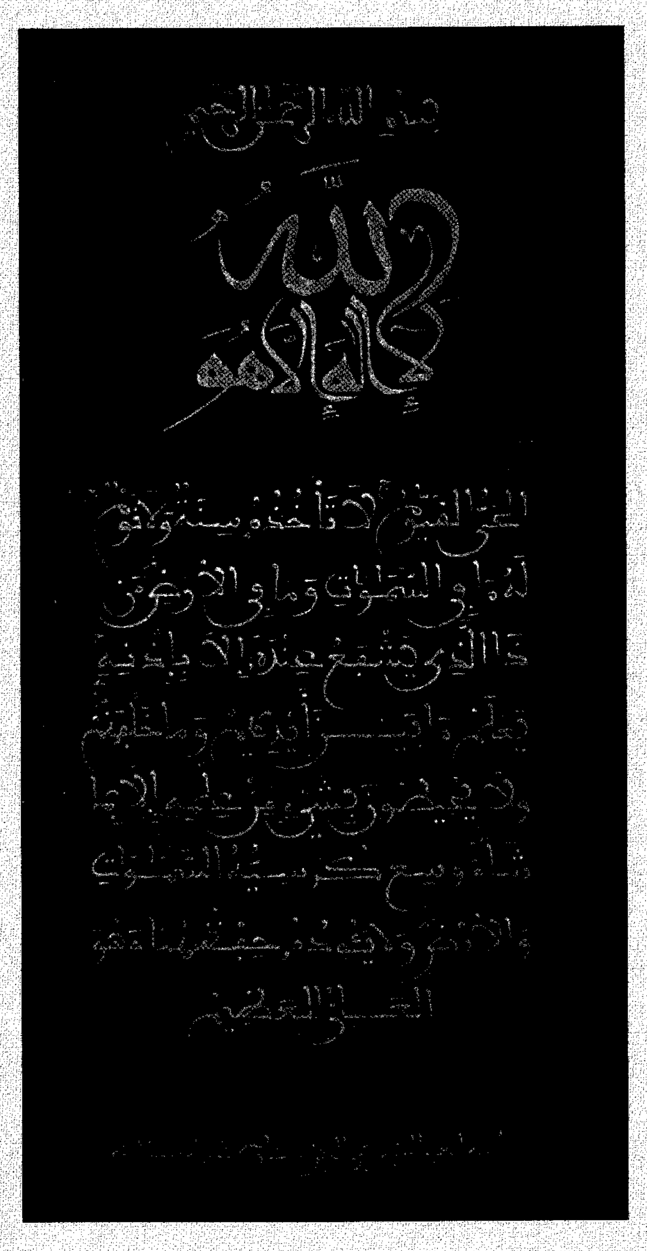
ما أن استوفت الكتابة العربيّة معظم مقوّماتها وتكاملت صور حروفها، حتى اتّجه بعض المسلمين ممّن لهم حاسّة فنيّة إلى أن ينظروا نظرة جديدة من زاوية أخرى هدفها «تهذيب الحروف وتحسينها» والتمعّن في الناحية الجماليّة متّصلة ومنفصلة. فنشأت بذلك مدرسة فنية قام عليها طراز جديد بلغوا في ذلك على توالي القرون شأنًا بعيدا. وبهذا استوحى الخطاطون من الكتابة فنّا هو «فن الخطّ».

وبعد هذا فإنّ تحرّك المجتمع القيرواني قد أثّر وتأثّر، في منطقة ذات أهميّة كبيرة جغرافيا وتاريخيا وحضاريا فكانت إفريقيا قاعدة الازدهار الاجتماعي والاقتصادي والعلمي أهمّ فضاء للثقافة الإسلاميّة في عصرها الأوّل، كما كانت مركز إشعاع فكري انطلق أبناؤها وعلماؤها يؤثّرون في شتّى النّشاطات بما اكتسبوه من خبرة ومراس فاحتلّت القيروان مركزها العلمي والحضاري والتّاريخي رغم تأخّر نشأتها واستقرار الأحوال فيها مقارنة بالعواصم الأخرى فأينعت الثقافة الإسلاميّة في أحضانها ثمّ ترسّخت وازدهرت بتوالي الاستقرار والإقبال على العلم والثقافة.





قطعة نقدية بالخط الكوفي
عهد الولاة بإفريقية (ق 2 هـ).



محيي الدين خشارم
«مغربي وثلثي وقيرواني»،
(تونس).



21) شجرة الخطاطين :

حفظت الآثار أسماء الخطاطين الذين كانوا يتداولون النسخ في بلاط المعز بن باديس ايام الدّولة الصّنهاجيّة، ومنهم :

1 – الحارث بن مروان وابنه يحيى من أبناء القيروان. كان خطّهما بقلم النّسخ وكذا بالقلم الكوفي في طوالع الكتب من أمتع الخطوط وأوضحها وأمتنها قاعدة، وكانا ينسخان الكتب دوما للخزانة الأميريّة (وآثار قلمهما موجودة في ما بقي من الرقوق المحفوظة بمكتبة القيروان).

2 – علي بن أحمد الورّاق من نساخ القصر الصنهاجي. كان يميل بخطّه إلى أوضاع الكتابة البغداديّة الراقية في عصره مع إتقانه البديع للرسم والتّذهيب والتّجليد.

3 - درة الكاتبة كانت تعاصره وتلازمه في الكتابة، وقد وصل من آثارها (مصحف الحاضنة) منقطع النّظير.

4 - إبراهيم بن سوس المازدي من كتّاب ديوان الرسائل في دولة المعز، عرّف به معاصره ابن رشيق في كتابه «الأنموذج» بقوله : «أخذ بأطراف العلوم». غير أنّ الغالب عليه الخطّ وتزويقه، كان عنده من ذلك أمر عجيب، وقد انفرد في مغربنا بالقلم الرياسي الخافي انفرادا كليّا لا يداني فيه ولا ينازع.

5 - عبد العزيز بن محمّد القرشي الطارقي، وكان اشتهاره بالنثر دون النظم، إذ كان فيه فارس الفرسان وواحد الزمان، ما بين تزويق مقامة مبتدعة، وخطبة غير مفترعة، ورسائل سلطانيّة وكتابات إخوانيّة، وله من الخطّ البارع حظ المحلى من قدّاح الميسر (الورقات ص 345 جـ1).

6 - أحمد بن محمّد القصري كان فقيرا جمّاعا للكتب حافظا لها، كتب بيده ما لم يكتبه أحد من أهل عصره، حتى أنّه كان يقول : «منذ أربعين عاما ما جفّ لي قلم». قال المالكي : «وصل مرّة إلى سوسة ليزور شيخه يحيى بن عمر فوجده ألّف كتابا، فلم يجد القصري ما يشتري به رقوقا ينسخه عليها، فمضى إلى السّوق وباع قميصه واشترى بثمنه رقّا ونسخ الكتاب وقابله وأتى به للقيروان».

7 - أبو العرب محمّد بن أحمد التميمي حامل لواء تاريخ القيروان، وكان كثير الكتب جدّا، حسن الخطّ والتقييد.



نور الدين العوني (تونس)، «بيت الحكمة» 1997.

الأبعاد التّشكيليّة والجماليّة لصورة الحرف العربي "مصحف الحاضنة نموذجا"

طارق عبيد - تونس -

ينساب الحرف من القلم و يخرج عن حبره فيتجلّى تشكيلا خطّيا ونسجا إيقاعيا ذا بعد رمزي وإيحائي. نرسمه فنرتسم به و نخطّه فيتخطّانا، نشكّله فنتشكّل من خلاله ونقيم داخله فيقيم داخلنا. نسوّده في بياض لينير دربنا و يحفظ تراثنا.

الحرف روح وكيان، الحرف علم و معرفة تطمس مغس الجهل الظلام. بالحرف دوّنت العلوم و الأديان و حفظت من الضياع و النسيان.

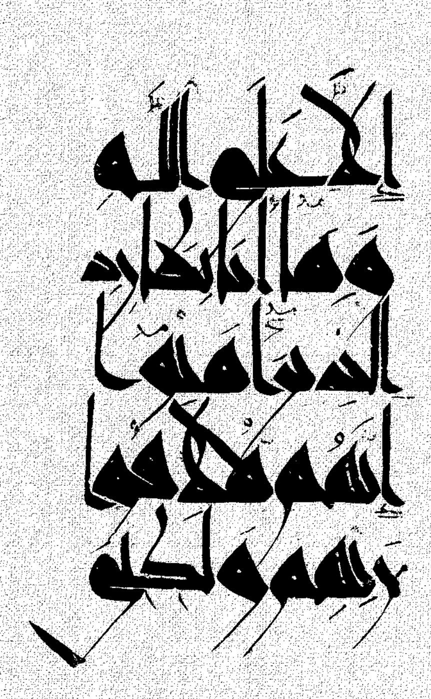
الحرف في "تمظهره" منطوقا كان أو مكتوبا، سلاح كلّ عالم و أديب وفنّان. انه ذو أبعاد تتجاوز كل مكان و زمان.



الحرف كائن متحرّك بمعانيه، بدلالاته، بإيحاءاته الرّمزية والصّورية. إنه شكل تتماهى فيه الصورة بالمصور ويتماثل الفعل فيه بالفاعل.

مقدّمة

قلم، ورق و مداد، حرف فحروف ثم مقاطع فكلمات، خط وخطوط ودلالات. تلك هي منظومة الحروف و«الحروفيات». حروف تتوالد تتواصل، تتفاعل، تحتبس حينا وتنعتق أحيانا لتؤلف نسيجا إيقاعيا بصريّا منسجما يتجادل فيه الشكل بالمضمون فينتصب عملا فنيا متكاملا يحاور ناظريه و يستهويهم و يدعوهم في الآن ذاته لاستكشاف أسراره.



صفحة من مصحف الحاضنة (تونس).

إن الحديث عن الحرف العربي في أبعاده التشكيلية الجمالية يقتضي منّا التساؤل عن جدلية العلاقة بين الحرف كشكل هندسي من جهة لا يصور إلا ما يصوره و

الأبعاد التّشكيليّة والجماليّة لصورة الحرف العربي مصحف الحاضنة نموذجا

بين الحرف كصورة حاملة للمعاني تخترق بها عالم المكان و الزمان لتستقرّ "في أجواء الذاكرة وتلتحم بها". إن الحرف كشكل حسّي ليس غاية لذاته ولا غاية في ذاته بل هو، وعند ارتباطه بالحرف يؤلّف الكلمة والكلمة لفظ مادّته الفكر ومن هنا كان الخط «صورة اللفظ المعبر عن الفكر».

و لئن تعددت الخطوط وتكاثرت أنواعها واختلفت أجناسها فإن الخط القيرواني شكّل منعرجا حاسما في تفعيل الروح الإبداعيّة لأهل المغرب (المغاربة) باعتباره انشقاق عن الخطوط المشرقية المتعارفة بطابعه المتفرد الذي لمسناه خاصة في مخطوط حاضنة المعز بن باديس. وقد اكتسى هذا المخطوط نمطا خاصا يعبّر عن وعي تام بأساليب التركيب المتوازن وطرق استغلال الفضاء التّشكيلي ويؤسّس لذوق فني قلّما اهتمّ به الفنّانون ذلك العصر وذلك لانشغالهم بالتعليم وبنشر قيم الدين الحنيف.

فما هي الأبعاد التشكيليّة الجماليّة لهذا الحرف ؟ وكيف يمكن فصل النص القرآني المخطوط عن مضمونه ألدّلائلي القدسي لدراسته دراسة تشكيليّة جمالية ؟ ثم ما هي المقاييس الجمالية التي يمكن أن ننطلق منها لتحديد الأبعاد الجماليّة للخط القيرواني ؟ هل هي جماليّة تنطلق من مفهوم الجمال البصري أم هي جمالية تتّخذ البصيرة منطلقًا ومركزًا وماهيةً لقياس الجمال ؟ ثمّ ما هي الأبعاد الاستشرافيّة لهذا البحث الذي اعتنى بمخطوط من القرن الحادي عشر ميلادي ؟ هل أن القصد منه إحياء الموروث تحت قنَاع وازعٍ ذاتيٍّ تأصّلي يتخذ العروبة ملاذا وحجة والهوية ملجأ ومخرجا لتبرير خياراته ؟ أو هو بحث يهفو إلى بناء الاختلاف ويتخذ الحرف تعلّة يصبو بها للغور في مفاهيم أكثر عمقا فيؤسس لقراءة جديدة ترفض التطابق بالسّلف «القابع في العتمة من ذاتنا».

تقديم المخطوط

إن هذا المخطوط هو عبارة عن مصحف قياس 45 سم طولا على 29 سم عرضا محفوظ بالمتحف الوطني لفنون الحضارة الإسلامية برقادة بالقيروان، كتبه ورسمه وذهّبه علي بن احمد الوراق سنة 410 هـ/1019 م بطلب من حاضنة المعز بن باديس الصنهاجي. وقد اتخذ المصحف الرّقّ محملا والخط الكوفي القيرواني طابعا. كتب بقلم سميك السن حتى أن الصحيفة الواحدة فيه لا تحتضن أكثر من خمسة اسطر شكلت حروف كلماتها دون أن تنقط فجاءت فراهيدية الشكل[1].

صورة لمقدمة المصحف

(1) نسبة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي وضع علامات الشكل من فتح وتنوين ووصل وسكون.

ويذكر الأستاذ مراد الرماح مدير المتحف الوطني لفنون الحضارة الاسلامية برقادة أن هذا المخطوط المودع بمكتبة المتحف يحوي مالا يقل عن ألفان وخمسمائة صحيفة.

وما يميز هذا المخطوط هو ضخامة حروفه التي اكتست طابعا خاصا ينم عن صنعة في الكتابة وتمرس في أسرارها، ومعرفة بقواعد الفنون البصرية مما اكسب المخطوط روحا تشكيلية متفرّدة زادته رفعة عن منزلته القدسية.

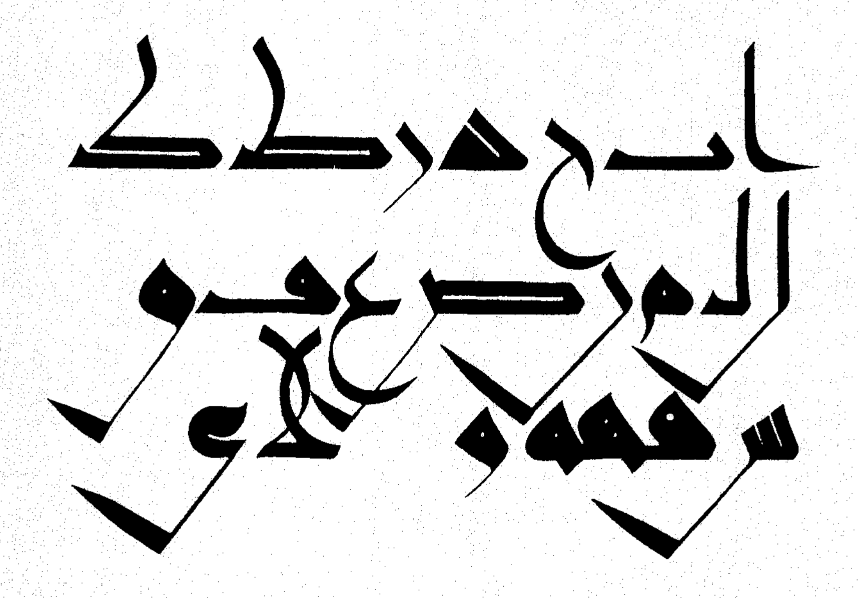
نشأة الخط القيرواني

ما إن انتشر الإسلام بافريقية انطلاقا من قاعدته الأولى القيروان حتى بدأ المسلمون يهتمون بالكتابة و بحفظ القرآن، و كانت الوسيلة الأولى هي تعلّم الكتابة بدون مراعاة القواعد الفنية التي يكتب بها الحرف العربي أو حتّى تهذيب الحروف و تحسينها وإعطائها تكاملا وتناسقا وبعدا جماليا. ويرجع هذا التهاون في الاهتمام بشكل الحروف إلى عدة عوامل لعل أهمها الأرضية الفنية الجرداء التي كانت عليها افريقية في عصر البرابرة فقد كان هؤلاء قوما همّجا فلم يهتمّوا بشؤون الفكر ولم يعرف لهم أثر أدبي حرّروه بلغتهم و قد تكون الأغاني و الحكايات الشعبية هي أهم مؤلفاتهم علما و أنه لا يعرف عليهم شيء. كما أن حاجة التعلم في بداية الفتوحات الإسلامية كانت ملحّة أكثر من حاجة التفنن و ذلك لنشر الدين الجديد.



وبداية من أواخر القرن الاول للهجرة تأسست بالقيروان جامعة كبيرة هُيِّئَتْ لتكوين عناصر تسهر على تطبيق الدين الإسلامي على شكل منتظم. إذا فمن الطبيعي أن نفترض أن العلماء الذين درسوا في القيروان قد نشروا خارجها الكتابة التي استعملوها لدراستهم الخاصة. وقد اتسمت هذه الكتابة في البداية بتقليدها للخط الكوفي المشرقي المتميز بصلابة بنيته واستقامة حروفه، إلا أن هذه الخاصية سرعان ما تغيرت لتتخذ الحروف سمة أكثر ليونة بحكم السرعة في الكتابة وبحكم اختلاف مجالات هذا الخط فظهر الخط القيرواني منذ القرن الخامس للهجرة متسما بروح مغاربية أخرجته عن طابعه المشرقي لتزرع فيه أسلوبا خاصا بأهل القيروان سمّي بالبديع، تتلخص أطواره التاريخية فيما يلي :

1) كوفي عهد الولاة : 51-184 هـ : وهو خط كوفي بسيط ذي روح مشرقية انعدمت فيه الزخارف و التأطير.
2) كوفي عهد الاغالبة 184- 296 هـ : وهو كوفي متطور عن الأول امتاز بالزخارف والتأطير كما دخله التذهيب و التزيين
3) كوفي العهد الفاطمي : 296 هـ : وهـو كوفي سمّي بالمحقق خلا من الزخرف والزركشة
4) كوفي صنهاجي 361 – 555 هـ : تميز بمرافقة الزخرف للكتابة. وقد ظهر في عهد المعز ابن باديس، هذا العهد الذي تميز بحركة ادبية كبيرة وبازدهار للعلوم على مختلف أنواعها. فقد كان بلاط المعز ملتقى الأدباء والمحررين مما أعطى حركية ثقافية نستشفها من خلال الكتب والمخطوطات التي وصلتنا و على رأسها مخطوط الحاضنة محور دراستنا هذه.



استخراج الحروف المفردة للخط القيرواني عن محاولة للخطاط المختار علي (تونس).

I - الأبعاد التشكيلية للخط الكوفي القيرواني

إذا كان الخط هو المعبر عن المعاني و الأفكار و الدال عليها و هو بذلك ينضوي داخل منظومة العقل، فان لهذا الخط صورة حسية مادية «يتمظهر» فيها باعتباره نتاج آخر طور من أطوار الكتابة العربية و باعتباره أثر لشيء، هذا الشيء هو القلم «علم بالقلم»[2]

إن الخط كنتاج للقلم يُدرك بالبصر أولا ثم بالبصيرة، أي أن القارئ لنص ما يحتاج إلى التمعن في شكل الحروف أولا حتى يتعرف إليها ثم رفع القناع عنها لاحقا وذلك باستخراج معناها واستكمال فحواها، وإن ذلك لا يكون إلا بعمل عقلي ذهني واع، فالخط كتعبير ثقافي بصري يدعونا إلى استكشاف أساليبه وأنواعه و تحليل خاصياته التشكيلية والوقوف عند أبعادها. و لكي يتسنى لنا ذلك في هذا البحث، فقد ارتأينا عزل الحروف عن مضمونها الدلالي البلاغي كنص خطابي وذلك بانتزاع بعدها الوظيفي و تناولها بالتحليل مفردة وذلك بإدراجها ضمن المنظومة التشكيلية التي ينبني عليها الفن البصري. وإننا بهذا المنحى نعطي الفرصة لمن لا يتقن اللغة العربية للاطلاع عن قرب عن أبعاد أبجديتها من جهة و عن مكوناتها القرافيكيّة الخطية من جهة ثانية.

البـــاب الأول
- في التَّجَانُس و التَّنَاسُبِ

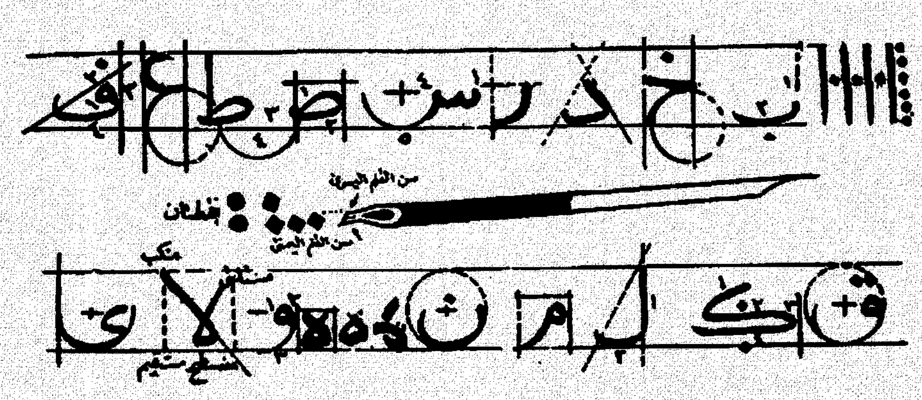
إن بنية الحروف في هذا الخط جاءت مزدوجة متأرجحة بين الصلابة و الليونة، بين التماثل والتطابق، ذلك أنها تجمع في الآن ذاته سمكان مختلفان إلى درجة التطابق: سمك غليظ عريض و آخر نحيف دقيق في تتابع و تلاحق دون تنافر أو تعارض داخل

(2) سورة العلق-الآية 4

بنية تشكيلية ذات صيغة أفقية أو عمودية أو مائلة أو هي تمازج بين هذه البنى أحيانا . فكأننا بالخطاط غاص في صراع بين السميك والنحيف ليؤسس لحرف «سميك نحيف» في الآن ذاته فهو بذلك يجانس بين أشكال مختلفة الخاصية فيجمع و يؤلف بينها. ان الاختلاف عنده يولد الائتلاف. أما التناسب فيتّخذ صيغتين : الأولى قياسية تشكيلية، تبنى على توازن المفارقات «الحجميّة» في الحرف الواحد بشكل تتآلف فيه جزئيّات الحرف المتأرجحة بين الدقّة و الغلظة وبين اللّيونة والحدّة. والثانية جمالية ترتكز على مفهوم «النّسبة الفاضلة» الذي سنتناوله بالدرس في الجزء الثاني من بحثنا هذا .

يقول الصّولي : كان الخط جميلا «اذا اعتدلت أقسامه و طالت ألفه ولامه... وأظلمت أنقاشه و لم تختلف أجناسه... و اندمجت أصوله و تناسب دقيقه و جليله...»[3]

البـــاب الثاني
في التّوْلـيد و التّوالـد



رسم هندسة الحروف المفردة للخط العربي بحسب القاعدة العلمية الماهرة التي ذكرت عن ابن مقلة
(عن مصور الخط العربي، ناجي زين الدين)

إن حروف الخط القيرواني و إن تفرّدت في بعض أشكالها فإنها بقيت متشابهة البنية، ذلك أنها تحوي بعضها البعض أو هي مشتقة من بعضها وأبعد من ذلك هي متوالدة من بعضها. فحروف الفاء والطاء والكاف والصاد تولّدت من حرف الباء لكنها في الوقت ذاته تحتضن هذا الحرف. أما حرف الراء فقد ولّد حروف الواو والقاف والسين والصاد باعتباره جزءا لهذه الحروف وأساسا لها. وذاك حرف الكاف يستقيم طاءا بحركة إضافة صغيرة تمثلت في جمع الألف بالجزء السفلي لحرف الكاف. فالعلاقة بين الحروف إذا هي علاقة تواصلية، علاقة اخذ و عطاء و يبرز ذلك خاصة في حرف الصّاد هذا الحرف الثنائي البنية فأساسه حرف الطّاء تنكر لألفه فقطعه و«استأجر» حرف النون فاستقر في النهاية صادا أو ضادا وفي الضاد سر العربية وتميزها وتفرّدها عن باهي لغات العالم.

(3) مصوّر الخط العربي لناجي زين الدين ص 343
مكتبة النهضة بغداد - دار القلم بيروت 1980

أما الحاء والعين فجاءتا متشابهتا الاستدارة في الجزء الأخير من بنيتهما في حركة دائرية لينة انساب القلم فيهما انسيابا تلقائيا موجها أخرج الحرف من استقامته الهندسية الصلبة وأصبغه بليونة تشكيلية تأججت بالحركية الواعية وانغمرت بروح التلقائية و العفوية.

البـــاب الثالث
في الأسس والمقاييس

إن هذا التكوين الحرفي في الخط القيرواني يستمد ينبوع تواجده دون شك من تأثير الهندسة الإقليدية التي أثرت في حياة الفنان الخطاط فاستعار أسسها مقننا بها حروفه ومحددا مقاييسها من طول وعرض. كما تطلعنا الكتب والمخطوطات التي سبقت مخطوطنا هذا أن تاريخ الخط العربي مر في «صيرورته» بخطاطين تفننوا في أبجدية حروفهم وأرسوا قواعد لها وعلى رأس هؤلاء ابن مقلة. قال ابن النديم : «واسم مقلة علي بن الحسن بن عبد الله، ومقلة لقب» 272هـ. فقد وضع القواعد الهندسية للحروف وأرسى قوانين كتابتها، كما انه بين قواعد ابتداءات الحروف وانتهاءاتها، وتطرق إلى علل المدّات وألّف مخطوطا يتعرّض فيه بالشرح إلى كل أسرار الكتابة ضمن أبواب مدققة عنوانه «رسالة في الخط والقلم» تحتضن المكتبة الوطنية بتونس هذا المخطوط.

فنحن نتساءل في عملنا هذا عن مدى تقيد خطاطنا (علي الوراق) بهذه الأسس التي وضعها ابن مقلة.

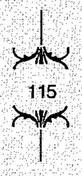


انطلاقا من الرسم (1) الذي يتخذ الألف محورا لمجمل الحروف و الدائرة أساسا في تكوين الحروف نلاحظ أن ابن مقلة انطلق من الدائرة و حصر حروفه فيها أو في أجزاء منها. فالدائرة عنده هي محور الحرف و مقياسه.

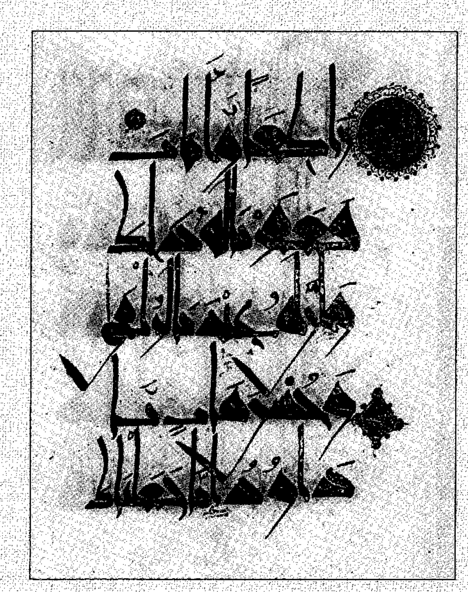
إلى جانب الدائرة اتخذ ابن مقلة نقاطا محددا بها مقاييس الحروف و نسبها. وخلافا لهذه الحروف التي جاءت لينة البنية فان حروف الخط القيرواني جاءت متسّمة بالصلابة و تميل في أسسها إلى شكل المثلث أكثر منه إلى شكل الدائرة. و بالتمعن في حروف للخط القيرواني يتضح لنا أنّ خطّاطنا (علي الورّاق) تقيّد في بنية حروفه ببعض القواعد السالفة الذكر ولم يتقيّد بأخرى ذلك أنّ البنية الصّلبة التي إتّسمت بها حروفه و التي إتّخذت المثلّث منطلقا لها في تمظهرها جاءت متفرّدة ومتجاوزة لقواعد أسلافه من الخطّاطين، فحروف اللاّم والنّون والقاف والسّين والصّاد والياء إتّخذت نزولا مبالغ فيه تحت السّطر ممّا يجعلها تخرج عن القواعد المعهودة للخطّ آنذاك. لكنها ومن جهة أخرى و بالرجوع الى طبيعة الكتابة العربية التي تتخذ السطر الأفقي محملا، تساهم هذه الحروف في ترابط الأفقي بالعمودي من خلال علاقة تحاورية تنبني على تداخل الحروف النّازلة بالأسطر التي تليها ممّا يساهم في بناء كتل خطّية تغطّي كامل فضاء الصّفحة.

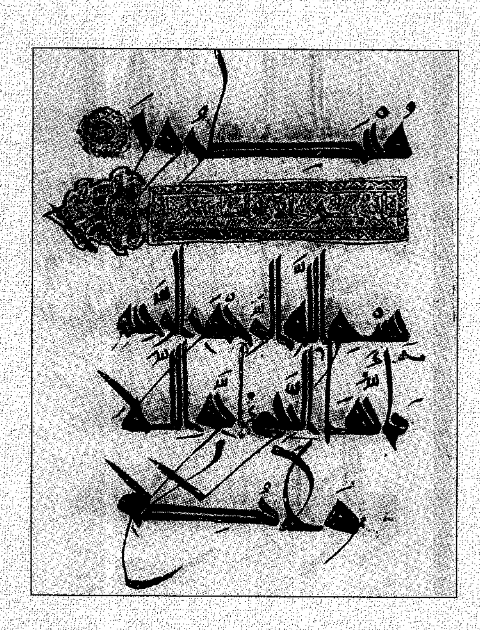
البـــاب الرابع
في التشكّل والتشكيـل

إن الحرف في هذه المرحلة يتنحّى لان يكون عنصرا بذاته و لذاته ليؤسس إلى تركيب بنيوي متماسك يبرز بعدا تشكيليا جديدا نتناوله بالدرس في هذا الباب. فالحرف عند التقاءه بالحرف وتماسكه به ينصبغ بشكل آخر مختلف عن شكله المفرد فيرسي تركيبا تشكيليا جديدا . إن التركيب في المفهوم التشكيلي هو عملية ربط بين العناصر التشكيلية (النقطة، الخط، الشكل، اللون) أي الجمع بينها في تداخل وتلاحم وتصادم ضمن بنية معينة داخل حيز أو فضاء ذو بعدين أو ثلاثة أبعاد. انطلاقا من هذا المفهوم ترتبط الحروف ببعضها البعض فيكون المقطع وتترادف المقاطع فتولد الكلمة. ان هذا الارتباط هو الذي يؤلف اللفظ ويعطيه معنا ومضمونا. وان خصوصية الحروف في مجمل اللغات هي دلالتها عن معنى انطلاقا من شكل حسّي تمظهر في قالب حرف. فالانتقال من الحسي إلى الفكري دليل قاطع عن وعي الإنسان وتمكنه من تقنين الأفكار داخل أشكال من جهة وتعبير عن عبقرية الخطاط «الفنان» الذي أرسى شكلا «خاصا» للحروف تميز بقابليته للتشكل والتشكيل في فضاء الصفحة. إن التركيب في الخط القيرواني اتخذ طابعا أفقيا أي أن تركيب الحروف جاء على السطر وذلك استجابة إلى أسس الكتابة التي تتطبع بخاصية الترادف لتحقيق المعنى. ويأتي ذلك أيضا لضرورة التواصل اللفظي الذي يعطي مضمونا لهذا الترادف.



هذا وقد اتسم التركيب بطابع الاختزال ذلك ان المخطوط بأكمله استند إلى خمسة اسطر انبنت عليها كل الحروف والكلمات. وقد كان ذلك نتيجة ضخامة الحروف التي كتبت بقلم سميك، فالخط الواحد لا يتسع لأكثر من خمس كلمات وكأننا بالخطاط أراد إبراز حروفه لقارئها حتى يتمعن فيها غير انه كان بامكانه الكتابة على أكثر من خمسة اسطر لو استعمل قلما اقل سمكا عند الكتابة.





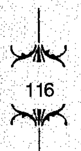
صفحتان من المخطوط.

إنّ المبصر لمجمل الصّفحة في هذا المخطوط يتراءى له من الوهلة الأولى أنّ التّركيب جاء متماسكا في مختلف اتجاهاته و يعني ذلك أن الخطّاط شكّله ضمن كتل خطّية وزّعت متفاوتة الحجم داخل الفضاء المعدّ للكتابة. هذا و قد ساهمت علامات الإعراب في تفعيل الفضاء التّشكيلي للصفحة واشتركت مع الفراغات والحروف في نسج اهتزاز بصري زادته حركات التّضعيف و الهمز حركية.

أمّا الفواصل بين الآيات وبين الأحزاب و بين السّور فقد إتّخذت طابعا زخرفيّا صرفا إتّخذ حواشي الصّفحة مركزا له في شكل عناصر وهوامش زخرفية متشعّبة ومتناظرة.

البـــاب الخامس
في الإيقاع

حينما نعي أنّ الإيقاع هو ضرب من ضروب تنظيم الفضاء التشكيلي وفق نسق حركي تتواتر فيه الأشكال و تترادف، يتبين لنا حينذاك أن المخطوط لا يكاد يخلو من هذه الخاصية التشكيلية و يظهر ذلك من خلال عنصر التكرار الذي تحويه السطور و نقصد بذلك تكرار الحروف في كلمات مختلفة تتوزع على كامل الصفحة، هذا التكرار الذي يخلق نسقا ابداعيا بصريا يعتمد الحرف كمفردة تشكيلية في تكوينه و في هذا الإطار و تعريفا للمفردة التشكيلية يقول الدكتور الحبيب بيدة «وهي العنصر البنائي الذي مورست عليه أفعال تنسيقية و ترتيبية و تركيبية، فتكرر مكونا لتراكيب قوامها تنظيم هندسي حسب توزيعات واتجاهات معيّنة، نجدها محرّكة لأحياز المحيط العربي الإسلامي»[4]



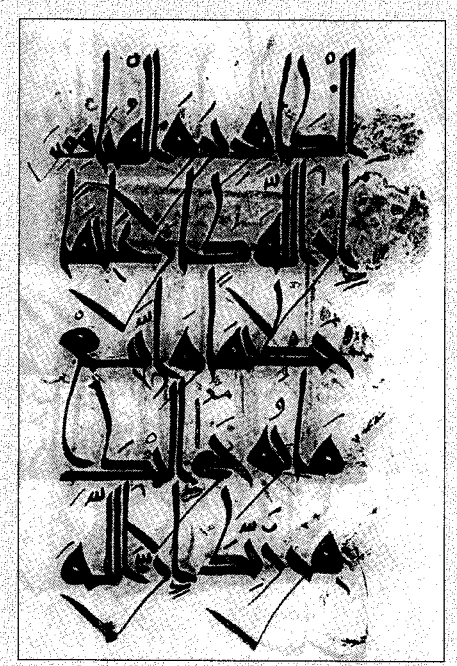
إن هذا الاستعمال الضخم للحروف هو دليل على استغلال الفضاء التشكيلي استغلالا متوازنا يسهّل للمبصر قارئا كان أو مشاهدا عملية التحاور مع الصفحة وقد جاء هذا الفضاء منسجما في عملية الملأ والفراغ بين الأسطر أولا وبين الكلمات ثانيا وبين الحروف ثالثا. ان هذا التوجه في استغلال الفضاء ينم عن صنعة في التركيب و دراية بأساليبه. وقد تداولت الكلمات والحروف وتشكلت، فتكررت وتقيدت حينا وانعتقت أحيانا، وتجمعت وتفردت فتوزعت مكونة نسيجا تشكيليا متكاملا يدعو مبصره إلى التأمل في بعد جديد يستعمل الإيقاع نموذجا والاتجاه بنية والانسياب حركة.

و في هذا الإطار يقول المفكّر عبد الرّزاق الخشين "فالحركة التشكيلية هي في نهاية المطاف نهج فعّال يحثّ الانتباه لأنها قبل كلّ شيء ظاهرة محسوسة تجبر على تحويل دور الاستمتاع من القلب إلى شبكية العين»[5]

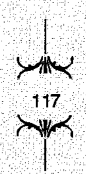
---

(4) الحبيب بيدة : المفردة التشكيلية في الفنون التشكيلية : مقال بعنوان : البعد الفلسفي والجمالي للمفردات التشكيلية ونسقها البنائي في الفن العربي الإسلامي ص 32.

(5) عبد الرزّاق الخشين : المفردة التشكيلية في الفنون التشكيلية ص 28
منشورات مركز الفن الحي لمدينة تونس البلفدير 1988

صفحتان من المخطوط



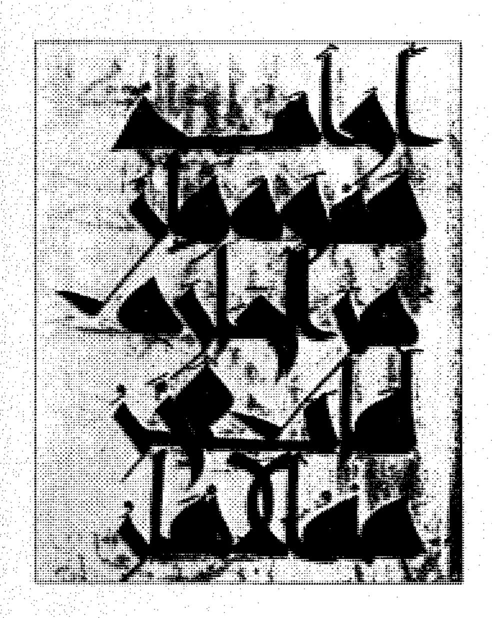
البــــاب السادس
بين الحركة والسكون

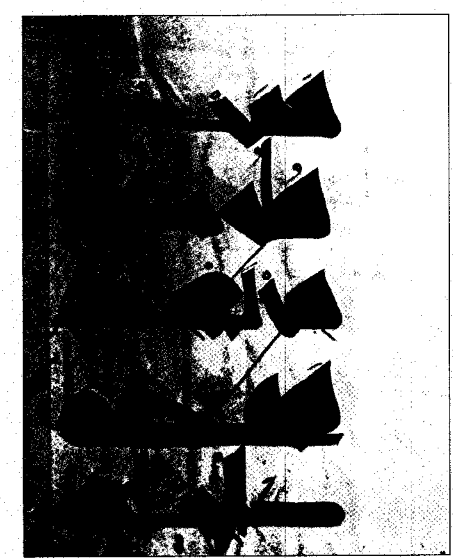
نستشف هذا البعد من طبيعة السطر الذي حوى العمودي بالأفقي وأضفى بذلك حركية تشكيلية على مستوى التركيب. إن عنصر الحركة في هذا المخطوط هو رهين قدراتنا البصرية و الذهنية معا: فالعين الناظرة إلى التكوين التشكيلي هي التي تفعل مفعولها فيه ذلك أنها (العين) تعمل على تشغيل حركة الدوران في الوحدات التشكيلية المكونة للتركيب فترصد الاتجاهات وتواترها و تسجّل التردّدات الإيقاعية وتقارنها ببعضها. إن هذه العملية إذا هي فعل يتقاسمه ثنائيان : الشكل الحرفي من جهة وعين المشاهد من جهة أخرى. بل لنقل إنها علاقة حميمية بين الفنان والمتلقي.

البــــاب السابع
في التّأليف والتّوليف

إن مفهوم التأليف في هذا الباب يقترن بمفهوم التركيب الخطي، ذلك أن الحرف الواحد يعجز وحده عن التعبير عن معنى من المعاني. وإن لمسنا حضور الحرف المنفرد في القرآن مثل الآية "ن والقلم وما يسطرون" فإن هذا الحرف يتخذ بعدا قدسيا بحتا.

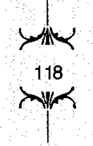
إن الحروف في اجتماعها و ارتباطها ببعض تؤلف الكلمة. وفي اجتماع الكلمة مع الكلمة يجلو المعنى. إن التأليف من هذه الزاوية يبدو ضرورة دونه يتعذر المعنى ويغيب. على أن هذا المعنى المنضوي في شكل حرف يمتنع أن يكون تلقائيا في شكله ذلك إن الخطاطين منذ فجر الإسلام تفننوا في الاعتناء بصورة الحرف العربي و خاصة في كتابة المصاحف. فمن البديهي إذا إن نستخلص هذا الاعتناء





صفحتان من المخطوط (عن كتاب الخط العربي : أصوله - نهضته - انتشاره- للدكتور عفيف البهنسي)

في مخطوطنا هذا. فقد عَمِل علي الوراق على تأليف نصه القدسي و توليفه أي جعله مندمجا مع الحيز المعد للكتابة كما اجتهد في توليفه ونقصد بالتوليف النسيج التشكيلي. فالصفحة لم تعد مجرد أرضية يكتب عليها النص بل هي في الآن ذاته مادة مشكلة للنص من خلال تقسيم الكتل الفارغة (البياض بين الحروف) وتوزيعها. فكأننا إزاء تناوب بين حروف سوداء خطت بالقلم وحروف بيضاء تشكلت عفويا، واستقرت فاصلا بين الحروف السوداء محملا لحروف بيضاء. إن هذا التناظم الهندسي بين الملأ والفراغ، بين الحبر والورقة، يشكل النسيج الحرفي للصفحة ويدعم وحدتها.



II - الأبعاد الجمالية للخط القيرواني

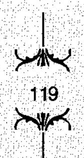
1 – الجمالية العربية : من أسسها و ركائزها

من الضروري في بداية تحليلنا للأبعاد الجمالية للخط القيرواني أن نتساءل عن مفهوم الجمالية العربية الإسلامية و أن نبين أسسها و مكانتها في الخط العربي.

ان الفن العربي الإسلامي ينبني على مبدأ التجريد، هذا المبدأ الذي يستمدّ ينبوع تواجده من خلفية فكرية تقوم على التعبير عن المطلق والابتعاد عن «التشخيص» أي تمثيل الكائنات الحيّة واستنساخها في شكل صور ورسومات. وبهذا المنظور فإن الفنّ العربي الإسلامي (حسب الدكتور عفيف البهنسي)، بما يحويه من خط وزخرفة وتكرارلامتناه للمفردات الهندسية يبتعد لان يكون فنّا تقريريا يسجّل الأماكن والأحداث والأشياء ليستقرّ فنّا باحثا في باطن الأشياء وعمقها وماهيتها وجوهرها اللامكاني واللازماني. ومن هذا المنطلق فإن الجمال الإسلامي يبحث المطلق ويبتعد على النسبي. هذا المطلق الذي ينطلق من الله صانع هذا الكون ومحور وجوده وخالق الإنسان خليفته في الأرض. هذا ولقد استعارت الجمالية الإسلامية بلاغتها من القرآن من خلال تفاعل بين مضمون النّص القدسي وطريقة صياغته وتشكيله ذلك أن هذا

النص اكتسى طوابع فريدة في تشكله في قالب حروف دالة على معانيه. وقد تفنّن الورّاقون والخطّاطون منذ فجر الإسلام في كتابته وإعطاءه رونقا خاصّا فريدا زاده بلاغة و وضوحا «الخط الجميل يزيد الحق وضوحا» وبذلك فقد خرج الخط عن طابع المحاكاة والكتابة السريعة ليتعالى إلى مرتبة فنّية، عمل الخطاط (خليفة الله في الأرض) فيها على الإبداع فيه و التفرّد فكانت له رحلة تقرّب إلى صانعه يتودّد فيها إليه مشكّلا حروف القرآن في خطوط و تشكيلات «تجمع بين الذات والكيان فتفضي إلى مساحات مسكونة بقوّة الامكان»[6]

إن الخط العربي بهذا المضمون هو إحدى أهمّ عناصر الجمالية العربية الإسلامية التي ارتبطت دون شكّ بعناصر أخرى كفنّ الرّقش الذي عبّر عن وعي الفنّان المسلم بأعماق الظاهر وتعاليه عن محاكاته مترجما إيّاه بشكل أو بأشكال زخرفية تعبيرا عن فكر فلسفي روحي يتوق إلى المطلق فيرتحل في البحث عن الحقيقة عبر علامات ورموز مجرّدة لا هي زمانية ولا مكانية تطلب الوجود وتبحث عن اللامحدود. هذه الرّحلة سلكها ابن عربي عبر تجلّياته الصّوفية حول الخط العربي والرقش. فالرّقش و إن اكتسى صبغة تصويرية فإنّه يعتبر تحوّلا رمزيّا من الكلمة إلى الصّورة و قد تمّ ذلك بتأثير مضمون النصّ القدسي، فالرّقش هو مضمون و صورة في الآن ذاته : مضمون كنهه روحي و صورة شكلها هيروغليفي. و قد جاءت هذه الصورة مسطّحة، فمن خلال تأمّلنا لنتائج الفنّ العربي الإسلامي نستنتج أن الفنّان المسلم استثنى المنظور الخطّي من إبداعاته ليستبدلها بمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الأزلي. فإن كانت قوانين الوجود المادّي للأشياء في الغرب تحتكم إلى التحديد والقياس فإن القوانين نفسها لدى العرب تنطلق من الرّوح وتحتكم إلى «مفهوم الوجود الأزلي (الله) ومفهوم فناء الأشياء وعلاقتها بالوجود الأزلي». فلا وجود لخطّ أفق معيّن و لا ظهور لزاوية رؤية محدّدة و لا إشارة إلى نقطة هروب. إن المنظور في الفنّ العربي الإسلامي يتخذ شكلا لولبيا ينطلق من نقطة ليصل إلى نقطة أزلية هي أقرب إلى الخالق في حركة دائرية. و لسنا هنا لنغوص في جزئيات هذا التفكير الفلسفي إذ أن ذلك يوقعنا في فخ التفكير الصوفي، والصوفية كتيار فكري فلسفي هو مقامات وأحوال يستلزم منا اتحادا والتحاما كاملا بها.



هذا واستنادا إلى الاشتقاق اللغوي لكلمة جمالية نلاحظ أنّ هذا المصطلح اشتق من كلمة جمال التي تتخذ معان متعددة و مختلفة حسب المضمون المستعمل فيها وعلى هذا الأساس فإننا سنحاول تناولها بالدّرس في الباب التالي.

2 – في الحسن الجمال :

لقد تعدّدت مفاهيم كلمة الجمال واختلفت حسب الفلاسفة خاصة عند معالجة هذا المصطلح وقرنه بالفن فمنهم من اعتبر الفن أو الفنون كل إنتاج للجمال في منتجات

---

(6) عن مجلة الحياة الثقافية ص 186

مقال للدكتورة رشيدة التريكي والدكتور الأسعد الجموسي بعنوان : نقلة الخزف من الصناعة الحرفية إلى الإبداع الفنّي

كائن واع ومنهم من اعتبر الفن ليس مجرد نقل لأشكال الحياة بل هو بعث متجدّد لحياة الأشكال ومنهم أيضا من اعتبر الجمال نتاجا لمحاكاة الصانع لمصنوعات أساتذته الذين أبدعوا في صناعتهم بعد تفكير وتأمّل. يقول إخوان الصّفا : (إنّ صورة المصنوعات حصلت في أنفس الصنّاع بعد النظر في مصنوعات أساتذتهم الذين أبدعوا الصناعات واخترعوها، والتي حصلت في نفوسهم بعد النظر منهم إلى المصنوعات الطبيعية، ومن التأمل والتفكير فيها»[7]

و ليس المجال هنا واسعا للتّطرق إلى مفهوم هذا المصطلح إلا أنه يجدر بنا أن نبيّن أنّ ما يقتضيه بحثنا هو التطرق إلى مفهوم الجمال البصري الذي اعتمد عليه العرب في آثارهم الفنية عامة وفي مخطوطاتهم خاصّة. وعلى هذا الأساس فإن الجمال و الحسن يتطابقان معنويّا. ويمكن تعريفهما بالتناسب والوضع. يقول ابن خلدون : «وأمّا المرئيات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها، فهو أنسب عند النّفس وأشدّ ملائمة لها، فإذا كان المرئي متناسبا في أشكاله و تخاطيطه التي لها بحسب مادّته بحيث لا يخرج عمّا تقتضيه مادّته الخاصة من كمال المناسبة والوضع، وذلك هو معنى الجمال والحسن»[8]. ويدعّم إبن الهيثم في كتابه المناظر هذا التوجه قائلا : «والوضع قد يفعل الحسن وكثير من المعاني المستحسنة إنما تستحسن من أجل الترتيب والوضع فقط. وذلك أن النقوش كلها إنما تستحسن من أجل الترتيب، لأن حسن الخط إنما هو من تقويم أشكال الحروف ومن تأليف بعضها ببعض. فان لم يكن تأليف الحروف وترتيبها ترتيبا منتظما متناسبا فليس يكون الخط حسنا وإن كانت أشكال حروفه على انفرادها صحيحة مقومة. وقد يستحسن الخط إذا كان تأليفه تأليفا منتظما وإن لم تكن حروفه في غاية التقويم. وكذلك كثيرا من صور المبصرات إنما تستحسن و تروق من أجل تأليف أجزائها وترتيب بعضها عند بعض»[9].

فأين تكمن نقاط الحسن و الجمال في الخط القيرواني ؟ و ماهي مدى استجابة هذا الخط للمقاييس الجمالية الآنفة الذكر ؟

3 - الأبعاد الجمالية للخطّ القيرواني :

على ضوء ما توصّل تبيانه في مفهوم الجمال والحسن أوّلا و في ركائز الجمالية العربية وأسسها، سنحاول في هذا الباب استخراج الأبعاد الجمالية للخط القيرواني في مخطوط الحاضنة منطلقين في ذلك بأقوال تحليلية لمعايير الحسن والجمال في الخط عامة ومقارنين إياها بما نراه جميلا في الخط القيرواني.

وفي هذا الإطار يورد ابن مقلة في رسالته شروطًا للخط الجميل تنحصر في تقيّد الحروف بخمسة شروط وهي : التّوفية والإتمام والإكمال والإشباع والإرسال. أما

(7) اخوان الصفا : الرّسائل، ج1-ص 221

(8) ابن خلدون المقدّمة ص 424

(9) ابن الهيثم : المناظر ص 309

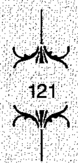
التّوفية فهي : «أن يوفّي كل حرف من الحروف حظه من الخطوط التي تركب منها : من مقوّس ومنحن ومنسطح». وقد رأينا من خلال إستخراجنا للحروف المفردة أن هذه الحروف احتوت على هذه الخصائص واستجابت لها استجابة تامّة ذلك أن كل حرف تميّز باحتوائه جزءا ليّنًا يميل إلى التقويس وجزءا مائلاً منحن غالبا ما جاء دقيقا وجزءا إتخذ السّطر سطحا يرتكز عليه و ينبني.

وأما عن الإتمام فيقول ابن مقلة «هو أن يعطي كل حرف قسمته من الأقدار التي يجب أن يكون عليها من طول أو قصر أو رقّة أو غلظ»

يبدو أن مخطوطنا استجاب إلى هذه الشروط في مواقع ولم يستجب لها في أخرى، ذلك أن الألف مثلا لم يحافظ على هيئته المنفتحة على الامتداد دائما. فنراه تارة قصيرا وتارة مفرط الطول ممّا أحدث تغييرا نسقيّا على مستوى هيكلة المساحة بل وعلى مستوى البنية التشكيلية المركّبة لمجمل النّص.

أما الشرط الثالث و هو على حدّ قول إبن مقلة «أن يؤتى كلّ خطّ حظه من الهيئات التي ينبغي أن يكون عليها من إنتصاب وتسطيح، وانكباب واستلقاء وتقويس»

إنّ هذا الشرط وقع تطبيقه و يتجلى ذلك من خلال إنتصاب الصّواعد في هذا الخطّ (الحروف الصاعدة) وتسطيح حرف الدال والباء والفاء والكاف وانعراج النون والقاف والصاد و تقوّس حروف الفاء والقاف والميم عند رؤوسها، أي في مقدمتها واستدارة حرفي الحاء و العين.



أما بالنسبة للاشباع و هو على حدّ تعبير كاتبه «أن يؤتى كلّ خط حظه من صدر القلم حتى يتساوى به فلا يكون بعض أجزائه أدق من بعض و لا أغلظ إلا فيما يجب أن يكون» و قد ظهرت هذه الخاصيّة في حرف الرّاء والواو والنون. وأخيرا يوضّح إبن مقلة معنى الارسال وهو : «أن يرسل يده بالقلم في كل شكل يجري بسرعة من غير إحتباس يضرّسه ولا توقف يرعشه» وإننا نستشف هذه الخاصيّة من خلال حروف الواو والراء والنون والقاف والسين والصاد والميم. فقد جاءت جميع هذه الحروف مرسلة في حركة تلقائية ثابتة حافظت فيها نهاية هذه الأحرف تقريبا على شكل موحّد.

يبدو إذا، أن هذا الخطّ قد استجاب تقريبا إلى شروط الخطّ الجميل التي أوردها ابن مقلة في رسالته، و لئن أهْمِلتْ بعض النقاط، فإن ذلك لم يؤثّر كثيرا على جمالية هذا الخط، إذ أن التغيير المتمثل في طول الألف المفرط كان جزئيا، فكان تأثيره حسب رأينا إيجابيا ذلك أنه أعطى شحنة جمالية جديدة لهذا الخط من خلال البنية العمودية العامة التي طغت على الصفحة فكانت بديلا للبنية الأفقية الكلاسيكية التي عرفت في بقية الخطوط.

أما أبو حيّان التوحيدي فإن له شروطه في الخطّ الجميل وهو حسب رأيه يحتاج كاتب الخطّ إلى سبع معانٍ : «الخطّ المجرّد بالتحقيق المحلّى بالتحديق، المجمّل بالتحويق،

المزيّن بالتخريق، المحسّن بالتشقيق، المجاد بالتّدقيق، والمميّز بالتفريق، فهذه أصوله و قواعده المتضمّنة لفنونـه وفروعه".[10]

فإلى أي مدى استجاب علي الورّاق في تطبيقه لهذه القواعد التي أقرّها التوحيدي ؟.

فأما التحقيق فيقصد به الإبانة أي إبانـة الحرف في شكلـه دون خلط أو مزج بالحروف الأخرى واحترام قياسه حسب موضعه من الكلمة سواء كان منفصلا أو متصلا أو متطرّفا. وأما التحديق فالمراد منه تفريغ أواسط بعض الحروف في كل موقع من مواقعها حتى تتراءى لنا مفتحة العيون نخالها تحدّق إلينا. وأما التحويق فالمقصود به هو تعريف الحروف وتطبيعها للتليّن والاستدارة فتبدو مقوسة. وأمّا التخريق فالمراد به عدم طمس الحروف المغلقة وإظهارها برهافة وحسّ ويتجلى ذلك خاصة في حروف الهاء والعين والغين وما شابهها. وأما التعريق فيقصد به التأكيد على التحويق في اتخاذ أشباه الحروف المدورة نسقا وطابعا موحدا في الانحدار عن السطر. مما يشكل نمطا إيقاعيا يساهم في نسـج التركيب الخطي والتأليف بين أجزاءه. أما التشقيق فإنه يخص حروف الصاد والضاد والكاف والطاء والمراد منه هـو التساوي والتناسب.

وأما التدقيق فهو على حد تعبير كاتبه «تحديد أذناب الحروف بإرسال اليد واعتمال سنّ القلم وإدارته مرة بصدره ومرة بسنيّه ومرة بالاتكاء ومرة بالارتخاء»[11] وهذا يعني أن الخطاط لا بد أن يكون متمكنا من صنعته حتى يتسنى له تطويع قلمه وتحريكه بكل يسر في كامل الاتجاهات الموجب إتباعها. وأمّا التفريق فهو فصل الحروف عن بعضها أي حفظها من مزاحمة بعضها البعض حتى تبتعد عن اللبس ويحصل الإفهام .

إنّ ما تقدم من شروط في الخط الجميل ينسحب على مخطوط الحاضنة بتميز إذا استثنينا منه التحويق. فحروف الخط القيرواني تستند إلى بنية تتخذ المثلث مرتكزا للبناء وعلى هذا الأساس فقد كانت نوازل الحروف ذات شكل مثلث ملطّف الزوايا عمد فيه الخطاط إلى تحديب الأجزاء الحادة من كل حرف.

بناءا على تقدم من تحليل لمواصفات الخط الجميل تتكشف لنا الرؤية جلية في استغلال الجانب التشكيلي لخدمة البعد الجمالي، ذلك أن هذا الأخير يرتكز في تبيان ماهيته على قواعد فنية بصرية اعتمدنا تحليلها في الجزء الأول من هذا العمل من خلال دراسة الأبعاد التشكيلية للخط القيرواني. ومن هذا المنظور فإن ما قدّمناه من تحليل تشكيلي للمخطوط في مختلف الأبواب التي أدرجناها لم يكن صدفة أو بداهة بل جاء قصدا ليشهد على العلاقة الحميمية بين الأبعاد التشكيلية والأبعاد الجمالية للخط الكوفي القيرواني. وعلى هذا الأساس بنينا عنوان بحثنا هذا. لكنّ السؤال الذي

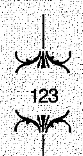
(10) أبو حيّان التوحيدي «رسالة الكتابة» تحقيق إبراهيم كيلاني دمشق 1951

(11) نفس المصدر السابق

يطرح نفسه هو هل أن البعد التشكيلي كفيل وحده بتحقيق الجمال ؟ وهل أنّ الجمال يدرك بالبصر فحسب ؟ أم أنّ البصيرة لها دورها في رصد الجمال وإدراكه ؟

يقول إخوان الصفاء في رسائلهم[12] : «واعلم بأنّ كثيرا من المهندسين والناظرين في العلوم يظنّون أنّ الأبعاد الثلاثة، أعني الطول والعرض والعمق، لها وجود بذاتها وقوامها، ولا يدرون أنّ ذلك الوجود إنّما هو في جوهر النفس وهي كالهيولى وهي فيها كالصّورة إذ انتزعتها القوة المفكّرة من المحسوسات. ولو علموا أنّ الغرض الأقصى من النظر في العلوم الرياضية إنّما هو أن ترتاض أنفس المتعلمين بأن يأخذوا صور المحسوسات عن طريق القوى الحسّاسة وتصوّرها في ذاتها بالقوة المفكّرة حتى إذا غابت المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها بقيت تلك الرسوم التي أدتها القوى الحساسة إلى القوة المتخيلة، والمتخيلة إلى القوى المفكرة أدت إلى القوة الحافظة مصورة في جوهر النفس، فاستغنت النفس عن استخدامها القوى الحساسة في إدراك المعلومات عند نظرها إلى ذاتها ووجدت صور المعلومات كلها في جوهرها»

ليس قول اخوان الصفاء بغريب إذا ما قرنّاه بالحروف العربية. فالحرف مفردا كان أو حتى مركبا في حدّ ذاته كموضوع - ليس له وجود بذاته وقوامه، شأنه شأن الأبعاد الثلاثة، إنما وجوده في جوهر النفس وهو نتيجة تجريد ذهني مورس لاكتشاف خواص الأشياء إدراكا، ولبنائها ارتقاء، وبالنفس نجاة من أسر الطبيعة على حد تعبير الفلاسفة العرب المسلمين. فالخط إذا هو أثر برهن ذكاء الإنسان وسعة بصيرته في الترجمة عن ذاته متخذا القلم أداة في هندسة حروفه. ويخرج الحرف من حبره ليتجاوز التعبير عن المحسوس ويلتحم بالمعقول والذهني الخالص منطلقا من النقطة أساس تكوين له. وعلى هذا الأساس فقد قيل حول الخط أنه «هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية». هندسة حاملة للتصور والصور بكل أشكالها الحسية والخيالية والكونية، ونتساءل هنا لماذا اعتبر الخط هندسة روحانية ؟ ولماذا كانت النقطة وحدة قياسية للألف ؟ ثم لماذا كان الألف وحدة قياسية لبقية الحروف ؟



يقول اخوان الصفاء : إن أجود الخطوط واصح الكتابات وأحسن المؤلفات ما كان مقادير حروفها بعضها من بعض على النسبة الأفضل "فالنسبة الفاضلة عند اخوان الصفاء هي «المثل والمثل والنصف والمثل والربع والمثل والثمن»[13].

إن هذه الهندسة التأليفية للخط مستوحاة من الهندسة الإلهية لصورة الإنسان فهي بمثابة اقتداء بالإله في هندسته وصنعته «حيث أن صورة الإنسان وبنية هيكله جاءت على النسبة الأفضل».

---

(12) اخوان الصفاء : الرسائل ج 1 ص167

(13) اخوان الصفاء : الرسائل ج 1 ص 167

الأبعاد التّشكيليّة والجماليّة لصورة الحرف العربي مصحف الحاضنة نموذجا

انطلاقا مما سبق تتخذ الحروف في تمظهرها صورة الإنسان في نسبة طوله الذي يوازي ثمان مرات طول رأسه وعلى هذا الأساس كان طول الألف ثمان نقاط.

«يقول الحلاج : «الخط أصله نقطة فهو مجموعة من النقاط لذلك قلت : ما رأيت خطا إلا ورأيت الله فيه» وهو ما يمكن ترجمته بالمعنى التالي : أخطّ في كل مكان لكي يكون الله حاضرا دائما – إنه مكانه – مكانه هو – طالما أنه موجود في كل مكان، في الحيز، في الفضاء، قبل إنجاز العمل الفني وبعده، فيه وعبره »[14].

في الخط إذا التحام كلي بالخالق وفي صورة الحرف انعكاس للحقيقة.

لكن ما طبيعة هذه الصورة ؟

إن الصورة عند المتصوفة كما يعرفها ابن عربي «هي وجود عيني للشيء في مقابل حقيقته وماهيته أو مظهر له في مقابل الباطني»[15] فالصورة هنا هي مرآة حسية ظاهرة ننفذ من خلالها إلى باطن الشيء هذا الباطن الجامع للحقائق والمحجب عنا يحمل في أعماقه مجموعة من الصور، كل منها تعبر عن حقيقة من الحقائق .

وهنا نأتي إلى مركز الاهتمام في هذا العمل، إلى هذه الصورة الخطية التي تقترن بالذهن وتلتحم به فتدل على الظاهر والمطلق بل إن الظاهر فيها يصبح مطلقا، نأتي إلى حرف الألف الذي اعتبره ابن عربي «قيوم الحروف" فيقول عنه : الالف ليس من الحروف عند من شم رائحة من الحقائق ولكن قد سمته العامة حرفا، فإذا قال المحقق إنه حرف فإنما يقول ذلك على سبيل التجوّز في العبارة، مقام الألف مقام الجمع وله من الأسماء إسم الله وله من الصفات القيومية وله من المراتب كلها وله مجموع عالم الحروف ومراتبها»[16] .

وهكذا، للألف عند ابن عربي مرتبة خاصة فهو واحد، يتبع الإله في وحدانيته، وهو رمز للخالق، وهو مبدأ الأشياء. إن الألف في مخطوطنا اتخذ طابعا مفرط الطول إن دل على شيء فإنه يرسم توجه خطاطنا في حب الاعتلاء والشموخ إلى أعلى المراتب بحثا عن الحقيقة، إنها الحقيقة الإلهية التي يصبو إليها الإنسان.

هذا وتتخذ مجمل الحروف العربية دلالات وإيحاءات متعددة وعلى سبيل الذكر لا الحصر نذكر حرف الجيم الذي كان كناية عن الصدغ وحرف الميم الذي كان تعبيرا عن الضيق وحرف الهاء الممثل للهوية الالاهية عند ابن عربي. كما تكمن قدسية الحرف في تواجده في كثير من الآيات القرآنية مثل : (ياء سين ، ونون، وكاف هاء ياء عين

(14) فضاءات وذاكرة : شربل داغر من مقال : الأثر، العين والعمود – المغاربية للتوزيع 2005.

(15) ابن عربي الفتوحات ج 1 ص 65

(16) ابن عربي الفتوحات ج 1 ص 65

صاد..). وليس المجال هنا واسعا للتطرق إلى الشحنات المعنوية التي أردف العرب بها حروفهم واصبغوها تأويلات لكن مجمل القول إنها كانت تنطلق من المحور (الله) لتعود إليه باحثة التقرب منه عبر مسار يتخذ الإنسانية "مادة "في البحث عن الألوهية.

خاتمـــة

وهكذا كانت هذه الرحلة ممتعة في خضم الخطّ القيرواني، رحلة ممتدّة في عتبة المابين، ما بين سلطة التّراث الرّسمي و نداء هوامشه المهملة، مابين المرئي تشكيليا، والمقدّس "مضمونيّا". رحلة تتعلّق بالتاريخ لا لتسايره بل تنشدّ إليه لتخاتله و تشرع في خلخلة ما ترسّب في ذاكرتنا من ثوابت قابعة في أعماق ذاتنا.

هكذا أردنا موجز بحثنا هذا ضربا من ضروب الحركة التي تهفوا إلى التراث لا لتحل فيه بل لتكشف عن خباياه. ذلك أن الحلول داخل التراث يبعدنا عن التاريخيّة لأننا بذلك نكون «مارسنا نوعا من العَوْد الوهمي إلى زمن كان قد أمعن في المضيّ، بل أننا مارسنا





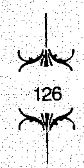
صفحة من مصحف «الحاضنــة».

نوعا من الإلحاق الخطير، إلحاق للذات بالسلف واستبطان لموقفه من الكلمة واللغة والتاريخ».

وتبعا لذلك فقد أردنا أن تكون هذه المحاولة، ضربا من السّفر والتّرحال.
سفر ينشد استيعاب الهامش و فهمه و ترحال يصبو إلى الكشف على ما لاذ بالظل في صميم الذات واحتمى بقناع الشذوذ و«اللاعصرنة» في صميم اللحظة الحاضرة. الخط الكوفي القيرواني مكمون في أعماق ذاتنا متخفّ ينشد مفارقة شكلية أو جمالية يجلو بها إلى سطح الممارسات الخطّية المتواجدة هذه اللحظة. وإن التّوجّه الذي توخّيناه في إبراز أبعاده التشكيلية الجمالية هو توجّه يبغي الإمتاع والإلذاذ من جهة و يصبو إلى تحريك المولعين بفن الخطّ العربي للرّغف من مقوّماته الجمالية و التشبّع بها واستلهامها في رصد نظرة، أو توجّه يبرز في الساحة الفكرية لينشّطها ويحرّكها.

هذا ويعتبر بحثنا هذا نتاجا اجتُثَّ من رحيق بذرة انتزعت من بوتقة الخمود والخمول، وبعيدا عن سلطة التراث الساكن فإننا بالمقابل نشرّع لقراءة جديدة متجدّدة للخط القيرواني لا لنزهو به ونقيّمه أو حتى نعيد تقييمه بل لنقترب منه أكثر ناشدين تحريكه وإخراجه من غياهب ذاتنا التّواقة إلى الاختلاف، عبر رحلة تشكيلية جمالية تمتطي الحرف مسندا في تشكّلاته، في تلوّناته و في صرامته وتلقائيته. وإذ تنتهي الرّحلة في هذا البحث إلى هذا الحدّ فإنها بالمقابل تشرّع لنشأة رحلات إستشرافية جديدة تستثني المكان و الزمان لتنتصب ضربا من ضروب المغامرة في حقل الحرف الفسيح الذي أردناه خصبا بسعة قيمته الوظيفية والمعنوية وبشحنته التشكيلية الجمالية المتجدّدة. إنها شحنة تتوثّب إلى التّعالي لتسمو بذاتنا إلى حب الكشف عن الجميل ورصد تفاعلاته في مساءلة تتخذ البصيرة سندا للنهل من حقول العلم و المعرفة.

وإننا في نهاية المطاف نعتبر بحثنا تحريرا لسكون التراث وتخلصا له من رواسبه وتمردا لصمت الحروف في كسر أغلال الزّمن وتشريعا للحروف للتلقّح بحاضرها من الحروف. إنه حيّز تتنشي فيه الحروف و تسبح في فضاء الذات.






صفحتان من مصحف «الحاضنة»

المراجع

. أبو حيّان التوحيدي
"رسالة الكتابة" تحقيق إبراهيم كيلاني دمشق 1951

. ابن خلدون عبد الرحمن
"المقدمة"مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني
الطبعة الثالثة - بيروت 1967

. ابن الهيثم
"المناظر"حققها وراجعها للترجمة اللاتينية عبد الحميد صبره
الكويت 1983

. حبيب بيدة
المفردة التشكيلية في الفنون التشكيلية : مقال بعنوان :
البعد الفلسفي والجمالي للمفردات التشكيلية و نسقها ألبنائي
في الفن العربي الإسلامي
منشورات مركز الفن الحي لمدينة تونس البلفدير1988

. شربل داغر
فضاءات وذاكرة - من مقال : الأثر، العين والعمود
المغاربية للتوزيع 2005.

. عبد الرّزاق الخشين
المفردة التشكيلية في الفنون التشكيلية
منشورات مركز الفن الحي لمدينة تونس البلفدير 1988

. عفيف بهنسي
الخط العربي : أصوله، نهضته، انتشاره
دار الفكر للطباعة والنشروالتوزيع - دمشق 1984

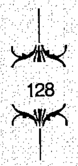
. علي النّاصف الطرابلسي
تحليل تشكيلي لمخطوط قراني لابن غطوش
شهادة الكفاءة في البحث/تونس 1983

. مجلة الحياة الثقافية : عدد مزدوج 67/68 - تونس 1994
مقال للدكتورة رشيدة التريكي والدكتور الأسعد الجموسي بعنوان:
نقلة الخزف من الصناعة الحرفية إلى الإبداع الفنّي

. ناجي زين الدين
مصوّر الخط العربي
مكتبة النهضة بغداد - دار القلم بيروت - 1980



علي بالآغا (تونس)،
تركيب. نحاس مطرّق،
102 × 55 صم.



الخطوط المغربيّة وأسئلة القراءة التّشكيليّة

علي الجليطي - تونس -

ساهم الغرب الإسلامي في إثراء الحضارة العربية الإسلامية وفي إنماء رصيدها الفكري والجمالي ولا يزال كذلك إلى يومنا هذا. تشهد بذلك العديد من المعالم والمتاحف والتظاهرات الفنيّة التي تبرهن على تكامل شرق العالم الإسلامي وغربه في وحدة متنوّعة من الأساليب والأنماط الفنيّة المتكاملة. ويمثّل فن الخط أحد المقوّمات الحضاريّة المهمّة للغرب الإسلامي فلقد تطوّرت أشكاله، في بلاد المغرب، من افريقيّة إلى الأندلس في حركيّة خلاّقة وفي تفرّد وتميّز عن الخطوط المشرقية رغم وحدة الرابطة اللغويّة والدينيّة ووحدة المنشإ والمنبع الأول المتمثل في الخط الكوفي الذي وفد مع الفاتحين منذ تأسيس مدينة القيروان. ومن الخطإ اختزال العدد الهائل للخطوط التي نشأت وتطوّرت في بلاد المغرب والأندلس في نوع واحد أو تحت مسمّى واحد فلقد درج العديد من الباحثين على إطلاق اسم الخط المغربي على أي نوع من أنواع الخطوط المغربية دون تثبّت أو تمحيص وهذا يدلّ على أن للخطوط المغربية من الخصائص ما يجعلها متميزة عن الخطوط المشرقية ويدلّ كذلك على ندرة الدراسات والبحوث التي من شأنها إجلاء الغموض واللبس الذي يحفّ بالخطوط المغربية وبالتالي تتضح أنواعها وأساليبها وتسمياتها.



ورقة من مصحف،
مداد ملوّن على الرق،
المقاس : 21 × 18 سم.
يعود تاريخه إلى سنة 982 هـ/ 1574 م، رصيد المكتبة الوطنيّة بتونس، الرقم : 4137.

تشمل تسمية الخطوط المغربية جميع الخطوط التي ظهرت وتطوّرت في بلدان المغرب العربي والأندلس[1] وذلك لما يميّز هذه المنطقة من سمات مشتركة سواء على مستوى التعابير الثقافيّة أو على مستوى الانتماء إلى مذهب الإمام مالك ولكن ذلك لا ينفي وجود بعض المؤشرات التي تميّز

---

(1) يعتبر الدكتور محمّد المغراوي من كليّة الآداب بالرّباط أن مصطلح الخط المغربي «يُطلق على مجموع خطوط بلاد المغرب والأندلس، وهي الرقعة الجغرافية التي كانت تمتد من نهر الإبرو بالأندلس إلى صحراء برقة بليبيا، والتي تميزت تاريخيا بوحدة ذهنية ومذهبية وحضارية ذات خصوصيات معروفة، وقامت عليها الحضارة المغربية الأندلسية التي تفاعلت فيها عناصر عربية وأمازيغية وإفريقية وأوربية بنسب متفاوتة، لكن ظلت الريادة فيها للثقافة العربية الإسلامية». عن مقال بعنوان : جماليات الخط المغربي : تاريخ وفن، للدكتور : محمّد المغراوي، ورد بموقع وزارة الأوقاف المغربية : www. Habous.gov.ma

الخطوط الأندلسيّة في فترة ما قبل هجرة المورسكيين وسقوط غرناطة. فالمقصود بالخطوط المغربية إذن جميع الخطوط التي ظهرت والتي لا تزال بعض أشكالها متداولة في كتابة العقود والمصاحف وفي الإبداعات الفنيّة في تونس والجزائر والمغرب.

ويلاحظ المتتبّع للتسميات التي أطلقت على الخطوط المغربيّة تعدّدها وتنوّعها فتلك التي تطلق على الخطوط القيروانية والمحفوظة في متحف الفنون الإسلامية برقاده[2] مثلا تصل إلى الثمانية أسماء للخط الكوفي بما في ذلك الخط المميّز لمصحف الحاضنة الذي يسمّى «ريحاني قيرواني»[3] أمّا الخطوط المغربية فنجد لها ستّة تسميات أهمّها : المغربي، المغربي الأندلسي، المغربي التونسي، المغربي التونسي المتأخر. أما المغاربة فيجمعون على التّسميات التالية : «الكوفي المغربي، المبسوط، المجوهر، الزمامي أو المسند، المغربي المتمشرق»[4]. ويصنّف هوداس[5] الخطوط المغربية حسب المدن التي كان لها إشعاع علمي وثقافي مثل : القيرواني، أندلسي الفاسي، سوداني. يدلّ هذا التعدّد في مسميات الخطوط المغربيّة على غياب المقاييس والضوابط الموضوعيّة التي يمكن من خلالها تصنيف هذه الخطوط. إذ المفترض أن تكون هذه التسميات نابعة من تجربة الخطّاط المبدع العارف بطبيعة ما تخط يده، الواعي بمتطلّبات البناء والتشكيل الخطّي. ولكن في غياب مثل هذه القواعد والقوانين تصبح عمليّة التصنيف وإطلاق التسميات نوعا من التسلية والمجازفات التي يقوم بها بعض المؤرّخين للخطوط المغربية. وهذا ما يدعونا إلى اعتبار تصنيف وتسمية الخطوط المغربية من القضايا المهمّة التي تستوجب من الباحث، التعامل بوعي تشكيلي مع فن الخط، والخوض في غماره متسلّحا بخبرته كممارس لفعل الخط ومعتمدا على وعيه بالمقوّمات التشكيلية لهذا الفعل. لذلك يصح أن نطلق على هذه المسألة «قضيّة التصنيف في الخطوط المغربية» وهي من القضايا التي من المفترض أن تكون من أهم مباحث القراءة التشكيلية للخطوط المغربية.

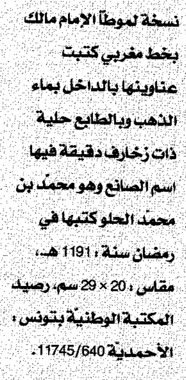
وتتعدّد مجالات الاهتمام بهذه الخطوط بتعدّد الخطوط نفسها فعلى المستوى التاريخي يدور نقاش حول ملابسات نشأتها ومراحل تطوّرها ومدى ارتباطها بالسياق التاريخي والسياسي منذ تأسيس مدينة القيروان مرورا بمرحلة الانفصال عن مركز

(2) تم إحصاء هذه التسميات للخطوط ممّا ورد في البيانات الأساسية المصاحبة للصور المضمّنة في قرص ليزري من انتاج المعهد الوطني للتراث 1998.

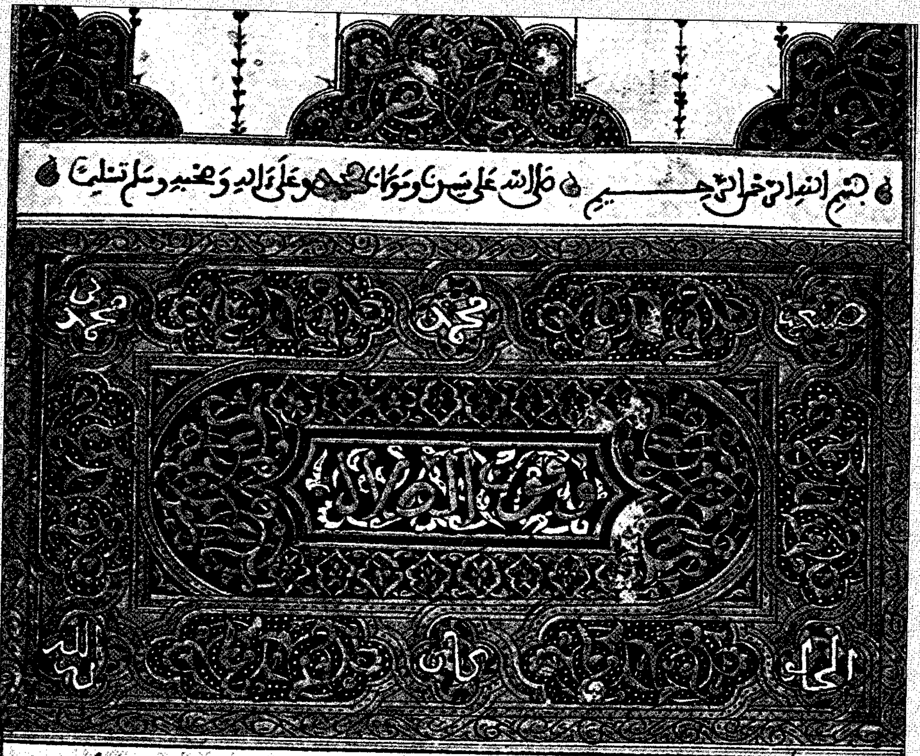
(3) ذكر ابراهيم شبّوح هذه التسمية كما وردت في فهرس وصفي دقيق لمجموعة مصاحف القيروان كتب في القرن السادس هجري 12 ميلادي انظر: الرق، عرض ابراهيم شبّوح ضمن كتاب 30: سنة في خدمة التراث، وزارة الثقافة، المعهد القومي للآثار والفنون ، تونس 1987 ص 207

(4) عمر أفا مجلة دعوة الحق، العدد : 377، السنة 45، 2004 م ومقال بعنوان جماليات الخط المغربي : تاريخ وفن للدكتور : محمّد المغراوي، ورد بموقع وزارة الأوقاف المغربية : www. Habous.gov.ma

(5) أنظر : أ. هوداس (o. Houdas أستاذ اللغات الشرقية بباريس «محاولة في الخط المغربي» بحث قدّم في المجاميع الشرقية الجديدة (مؤتمر فيينا سنة : 1886)) محاولة في الخط المغربي ترجمة عبد المجيد التركي نشر حوليات الجامعة التّونسيّة سنة 1966 م



نسخة لموطأ الإمام مالك بخط مغربي كتبت عناوينها بالداخل بماء الذهب وبالطابع حلية ذات زخارف دقيقة فيها اسم الصانع وهو محمد بن محمد الحلو كتبها في رمضان سنة : 1191 هـ، مقاس : 20 × 29 سم، رصيد المكتبة الوطنيّة بتونس : الأحمديّة 11745/640.





الخلافة العبّاسيّة وصولا إلى الأندلس وما تميّزت به من عطاء حضاري شمل جميع الفنون إلى أن سقطت غرناطة وما تبع ذلك من هجرات للأندلسيين كان لها الأثر الكبير في تغيير أساليب وأنماط الخطوط المحليّة التي ظهرت إبان العهد الحفصي في تونس. ويتمحور هذا النّقاش حول مدى ارتباط الخطوط المغربيّة بالخط الكوفي



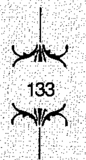
سورة الشمس، من الآية : 11 إلى آخر السورة، ورقة من مصحف أندلسي، غرناطة، القرن الثالث عشر ميلادي، مداد ملوّن ومذهب على الرق، المقاس : 26 × 27 سم. رصيد متحف معهد العالم العربي بباريس.

وأسباب تواصل تأثيراته على أسلوب الكتابة الذي بقي محافظا على طابع الصّلابة إلى حدود القرن السادس الهجري بالرغم من أن بوادر التّليين في الخطوط المشرقيّة بدأت في الظهور منذ القرن الثاني ثمّ استمرّت مظاهر وسمات هذا التّليين إلى أن خضعت للتّقعيد والضبط الهندسي المقنّن مع ابن مقلة في القرن الرّابع الهجري. أمّا الخطوط المغربيّة فقد بدأت تظهر فيها بوادر التّليين متأخرة إذ يذهب الدكتور : محمّد بن سعيد شريفي إلى أن أوّل المصاحف ذات الخط اللّيّن كتبت في الأندلس (مصحف عبد الله بن محمّد ابن غطّوس الموقّع بتاريخ 557 هجري الموافق لـ 1162 ميلادي) بالرغم من أسبقيّة القيروان والمغرب للإسلام. ويعلّل ذلك بقوله «فلمّا كانت الحضارة والعمران والعلوم قد بلغت مرحلة هامّة عند استقرار المسلمين بالأندلس فالتبعيّة أن تتطوّر الكتابة فيها سواء في تليين الكوفي، كما حصلت بوادره في القيروان، أو بتطوير اللّين المعروف منذ القرون الأولى كما حدث في بالمشرق»[6]. ويبرز الجدل بصفة جليّة حول الرّأي القائل بأن التّليين في الخطوط المغربيّة تمّ باستقلاليّة تامّة عن الخطوط المشرقية وإنّه كان سمة من سمات التطوّر الأسلوبي

(6) د. محمد بن سعيد شريفي، خطوط المصاحف عند المشارق والمغاربة، من ق 4 : هجري إلى ق 10 : هجري، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص 255

للخط الكوفي بمدينة القيروان ولكن إذا ما سلّمنا بالرأي القائل بان التّرطيب أو التّليين بدأ مع ما يطلق عليه كوفي افريقيّة فكيف نبرّر الرأي الذي ينسب أوّل ظهور للخط الليّن في الأندلس خمسة قرون بعد تأسيس مدينة القيروان ؟ كلّ هذه التساؤلات تدفعنا إلى الإقرار بوجود إشكالية تتعلق بخاصيّة الليونة في الخطوط المغربية أطلقنا عليها «مسألة الترطيب أو التليين». وهي مسألة متّصلة بتطور الأسلوب المغربي في الكتابة والتركيب الخطيّ انطلاقا من الكوفي وهذا يعتبر من المباحث التشكيلية المهمّة إلى جانب قضيّة التصنيف.

وحتى تكون عمليّة التصنيف لهذه الخطوط مبنية على تصوّر منهجي ومقاربة علميّة تُراعى فيها السياقات التاريخيّة والجغرافيّة والثقافيّة وتكون مبنية على تصوّر تشكيلي للحرف ولأسلوب الكتابة فإن ما سميناه «قضيّة التصنيف» وما أطلقنا عليه «مسألة الترطيب» من بين الإشكاليات التي تثير الباحث وتدفعه للنظر في البُنى التشكيليّة والخصائص الجمالية في إطار قراءة تشكيليّة لها جهاز مفاهيمي قادر على الإحاطة بمواصفات الخطوط المغربية. ولكن عن أيّة قراءة تشكيليّة نتحدّث ؟ وهل يجوز لنا أن نضع النماذج الخطيّة موضع الأثر الفنّي حتى نُجري عليها مثل هذه القراءة ؟
يتطلّب الخوض في هذه المسائل التساؤل عن آليات القراءة التشكيلية من ناحية وعن القيم التشكيليّة للخط العربي عموما وللخطوط المغربية خصوصا ومدى قابليّتها لمثل هذه القراءة ؟



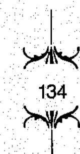
بالعودة إلى ما توفّر من دراسات حول الخطوط المغربيّة ، نلمس تعدّد المقاربات التي حاولت أن تجيب عن مثل هذه التساؤلات لكن ثراء هذه الخطوط وتشعّب أساليبها الخطيّة وتنوّع نماذجها جعل محاولات الإجابة عن هذه التساؤلات تتحوّل بدورها إلى أسئلة أكثر عمقا وأكثر تشعّبا. فالمقاربات التاريخيّة بقيت في مستوى التوثيق الذي يبحث عن جذور الظاهرة الخطيّة المغربيّة في الخط الكوفي وفي أحسن الحالات يقع إجراء مقارنات لكنّها تظل في مستوي إثارة الفرق بين الأبجديّة المغربيّة والأبجديّة المشرقيّة أو في ذكر الاختلاف في تنقيط حرفي الفاء والقاف.

إن الخوض في هذه المسائل يتطلّب أوّلا وقبل كل شيء مجموعة من التحديدات المنهجيّة والتعريفات اللغويّة التي يمكن أن تتأسّس عليها فيما بعد الأفكار والاستنتاجات. ولابد أن نقرّ بشرعيّة المقاربة التشكيلية في تناول هذه المسائل لما لهذه المقاربة من ارتباط بالخصائص الجوهريّة للخط إذا ما أقررنا بالقيم الجمالية لهذا الفن وحاولنا تلمّس المفاهيم والمصطلحات والتحديدات التي واكبت تطوره ونظّرت لقواعده الحرفيّة ولضوابطه التي اقترنت منذ نشأته بالبحث عن شروط الحُسن سواء على مستوى التشكيل أو على مستوى الوضع.

وفي بحثنا عن المفاهيم التي تؤصّل لقيم التشكيل في الخط العربي، يمكن أن نعود إلى مقولات الخطاطين في محاولاتهم لتقعيد الظاهرة الإبداعية في فن الخط عبر تحديدات اصطلاحيّة مهمّة قد تساعدنا في تلمّس مقوّمات القراءة التشكيلية نظرا لمكانة التّعاريف اللغويّة في الفكر العربي، «إذ هي بمثابة المفاتيح لحلّ مشكلات الأمور



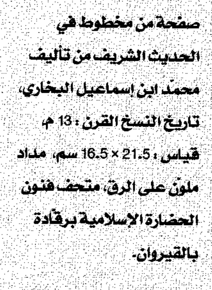
سورة الإخلاص بالخط الحفصي التونسي، لوح كتابي، ماء الذهب على الرق المصقول والمثبّت على الخشب، المقاس : 30 × 75 سم. للأستاذ الخطاط : سالم منجي براهمي، إنجاز سنة : 1425 هـ/2004 م، مجموعة خاصّة، وقد حصل هذا الخطاط التونسي على الجائزة الأولى على المستوى العالمي في الخط بالمعرض الدولي للقرآن الكريم المنظم بطهران سنة : 1426 هجريّة.



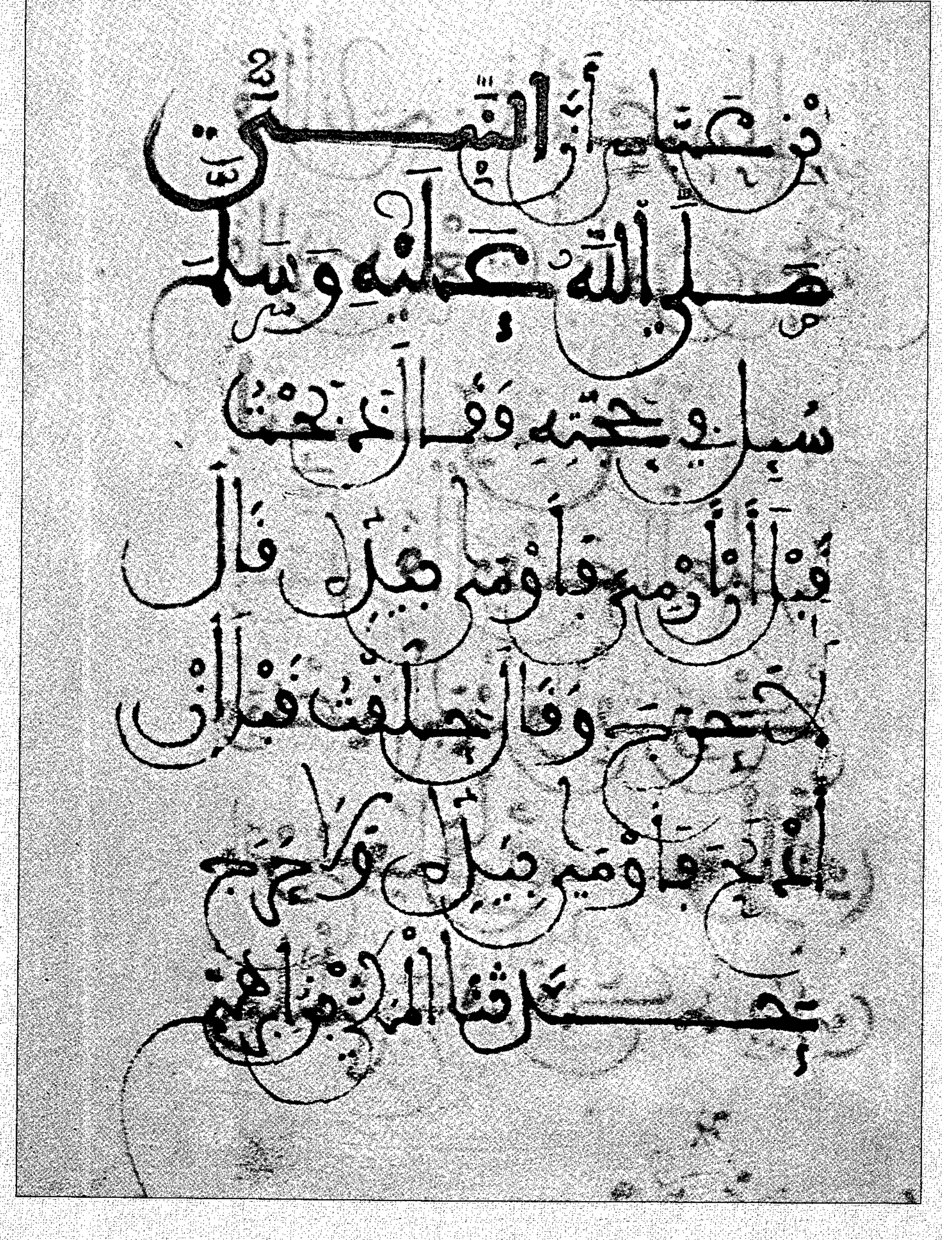
وفك رموزها»[7] ويقتضي المنهج الانطلاق من بعض هذه التعاريف حتّى يمكننا الإلمام بالسياق العام الذي استطاعت اللغة التعبير عنه. وتورد المصادر تحديدات ابن مقلة حيث تحدّث عن مبدأين أساسيين هما «حسن التشكيل» و«حسن الوضع» وهذا يدلّ على أن مصطلح «التشكيل» ليس دخيلا على أدبيات فن الخط والخطّاطين وانّه من المباحث الأساسيّة التي تنظر في بنية الحرف وفي نسبه و أساليب ترابطه واتّصاله مع بقيّة الحروف. أورد القلقشندي في الطرف الخامس، الجملة الثانية التي هي بعنوان : في الطريق إلى تحسين الخط ويُتوصّل إلى ذلك بأمور، الأوّل : معرفة تشكيل الحروف.

(7) د .الحبيب بيده، الخلفيّة الفلسفيّة والجماليّة لفن الخط العربي، مجلّة الحياة الثقافيّة، العدد 49-48:تونس فيفري، مارس1988

ويورد قولا لصاحب موادّ البيان : «والوجه في تصحيح الحروف أن يبدأ أوّلا بتقويمها مفردة مبسوطة لتصحّ صورة كلّ حرف منها على حالها، ثمّ يُؤخذ في تقويمها مجموعة مركّبة وأن يُبدأ من المركّب بالثنائي والثلاثي، ثمّ بالرباعي، ثمّ بالخماسي»[8]. نلمس من خلال هذا القول أن لصورة الحرف، مفردا، من الخصائص التشكيليّة ما يجعله موضوعا للتقويم والمراجعة وبذلك يكون عنصرا أساسيّا في بناء التركيب الخطّي الذي يخضع بدوره، في مرحلة ثانية، لمتطلّبات التّصحيح والتّحسين. إلا إن ما يلفت الانتباه في هذا الاستشهاد هو الرّبط بين المعرفة وبين التشكيل في توصيف المقوّمات



صفحة من مخطوط في الحديث الشريف من تأليف محمّد ابن إسماعيل البخاري، تاريخ النسخ القرن : 13 م، قياس : 21.5 × 16.5 سم، مداد ملوّن على الرق، متحف فنون الحضارة الإسلامية برقّادة بالقيروان.

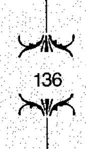


(8) صاحب موادّ البيان هو علي بن خلف، أبو سعيد الكاتب البيرماني ونيرمان مدينة بالقرب من همذان، خدم في ديوان بني بُويه في بغداد توفي سنة 414 : هجريّة.

مما قاله الجاحظ في الكتاب :
وعاء ملئ علما، وظرف حشي ظرفا، وإناء شحن مزاحا، إن شئت كان أعيا من باقل،
وإن شئت كان أبلغ من سحبان وائل، وإن شئت سرتك نوادره، وشجتك مواعظه، ومن لك
بواعظ مُلهٍ وبناسك فاتك، وناطق أخرس، ومن لك بشيء يجمع الأول والآخر
والناقص والوافر، والشاهد والغائب والرفيع والوضيع والغث والسمين وبعد فما
رأيت بستانا يُحمل في رُدن، وروضة تُقلّ في حجر، ينطق عن الموتى، ويترجم كلام
الأحياء، ومن لك بمؤنس لا ينام إلا بنومك، ولا ينطق إلا بما تهوى، آمن من الأرض
وأكتمُ للسر من صاحب السر، وأحفظُ للوديعة من أرباب الوديعة.

«مما قاله الجاحظ في الكتاب»، لوحة بالخط المغربي المبسوط، مداد على الورق، قياس : 35 × 50 سم، للخطاط محي الدين خشارم، وقد نالت هذه اللوحة الجائزة الأولى في المسابقة الدوليّة التي تظمها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإسطنبول سنة 2007.

التطبيقيّة للخط الحسن وهذا يدلّ على أن الخط وإن نُظر إليه كصناعة وكعمل تطبيقي، يُلزم الخطّاط بتطبيق المقاييس والقواعد، فإن الرّبط بين المعرفة والتشكيل يدلّ دلالة قويّة على أن قواعد الخط العربي تتجاوز الإلزام التقني الحرفي لتكوّن سياقا معرفيّا تتداخل فيه الأبعاد الجماليّة بالضوابط التشكيليّة. وتصبح هذه المعرفة أحيانا بمثابة العلم حين يتعلّق الأمر بحقيقة الخط لقد ورد في بيان حقيقة الخط ما ذكره الشيخ شمس الدين الأكفاني[9] في كتابه «إرشاد القاصد إلى أسمى المقاصد» في حَصْر العلوم : وهو علم تُتَعَرّف منه صور الحروف المفردة، وأوضاعها ، وكيفيّة تركيبها خطّا أو ما يُكتب منها في السطور، وكيف سبيله أن يكتب، وما لا يُكتب، وإبدال ما يُبدل منها وبماذا يُبدَل[10].



ومن الدلالات القويّة لثراء المدوّنة النظريّة للخط العربي ما وضعه الوزير الخطّاط أبو علي بن مقلة، أحد أهم خطّاطي القرن الرّابع الهجري، من قواعد في حسن الوضع وحسن التشكيل حيث نلمس مدى ارتباط الممارسة الحرَفيّة بالتأمّل والتنظير المبني على وعي تامّ بمقتضيات التطبيق العملي ونتائجه الجماليّة مما يجعل الخط فنّا قائما بذاته له روافده الفكريّة والجماليّة.

1 - الضرب الأوّل : حسن التشكيل. قال الوزير أبو علي بن مقلة «وتحتاج الحروف في تصحيح أشكالها إلى خمسة أشياء الأوّل : التّوفية وهي أن يُوفّى كلّ حرف من الحروف حظّه من الخطوط التي يُركّب منها : من موقوّس ومنحن ومنسطح. الثاني : الإتمام وهو أن يُعطى كلّ حرف قسمته من الأقدار التي يجب أن يكون عليها : من طول أو قصر أو دقّة أو غلَظ. الثالث : الإكمال وهو أن يُؤتى كلّ خطّ (حرف) حظّه من الهيآت التي ينبغي أن يكون عليها : من انتصاب، وتسطيح، وانكباب، واستلقاء، وتقويس. الرّابع : الإشباع وهو أن يُؤتى كلّ خطّ (حرف) حظّه من صدر القلم حتّى

(9) هو محمّد بن إبراهيم بن ساعد الأنصاري السنجاري، أبو عبد الله: طبيب وعالم بالحكمة والريّانيات توفي بالقاهرة سنة 749: هجريّة.

(10) ورد في صبح الأعشى في صناعة الإنشا ،تأليف أحمد بن علي القلقشندي المتوفى سنه 861: هجريّة الموافق لسنة 1418: ميلاديّة، تحقيق : محمّد حسين شمس الدّين،صادر عن دار الكتب العلميّة بلبنان سنة.1987: ص 6.

يتساوى به فلا يكون بعض أجزائه أدقّ من بعض ولا أغلظ إلا فيما يجب أن يكون كذلك من أجزاء بعض الحروف من الدقّة عن بقيّة باقية مثل الألف والرّاء ونحوهما. الخامس : الإرسال وهو أن يُرسِل يده بالقلم في كلّ شكل يجري بسرعة من غير احتباس يُضرّسه ولا توقُّفٍ يرعشه».

2 - **الضرب الثاني :** حسن الوضع قال الوزير : «ويحتاج إلى تصحيح أربع أشياء الأوّل : الترصيف وهو وصل كلّ حرف متصل إلى حرف. الثاني : التأليف وهو جمع كلّ حرف غير متصل إلى غيره على أفضل ما ينبغي ويحسن. الثالث : التسطير وهو إضافة الكلمة إلى الكلمة حتّى تصير سطرا منتظم الوضع كالمسطرة. الرّابع : التنصيل وهو مواقع المدّات المستحسنة من الحروف المتّصلة».

تتضمّن مقولة ابن مقلة ثلاثة أبعاد أساسيّة يمكن اعتبارها من بين المقوّمات التي تتوفّر في كل عمل فنّي ، منها البعد الجمالي والذي يتضمّن القيم الجماليّة وما تتطلّبه من معايير للحسن، والبعد المعرفي وفيه نلمس التّحديدات اللّغويّة الضروريّة لتقييم الممارسة ووصف نتائجها من وجهة النّظر الجمالية والحرفيّة، والبعد التشكيلي ويتضمّن المصطلحات الدّالة على فعل الخط وضوابطه العملية الموصلة للحسن وضعا وتشكيلا . وتفيدنا هذه الأبعاد مجتمعة في تبيّن آليات القراءة التشكيلية إن على مستوى الوصف أو على مستوى التأويل.

المصطلحات التي أوردها أبو علي بن مقلة تعرّف شروط الحسن في فعل الكتابة وتحدّد مواصفات البناء الخطّي في ما يتعلّق بالتشكيل وبالوضع ولكنّها تتطلّب البحث في دلالاتها التشكيليّة حتّى يُمكن توظيفها كأدوات للتحليل والقراءة، ضمن سياق أشمل وأوسع. فهل بالإمكان اعتبار هذه المصطلحات بمثابة القواعد التي تتعلّق بالخط بوصفه كتابة حسنة فقط ؟ أم أن في مقولات ابن مقلة ما يستفاد منه في القضايا التشكيليّة للتكوين الخطّي المعاصر والإنشاء الخطي عامّة ؟ وهل يتطلّب الخط، كفن مستقلّ عن الكتابة والتدوين، مقولات أكثر انفتاحا على المتطلّبات المتجدّدة لفن الخط والتي لها علاقة بالخامات وبالألوان وبالمساحة أو الحيّز.

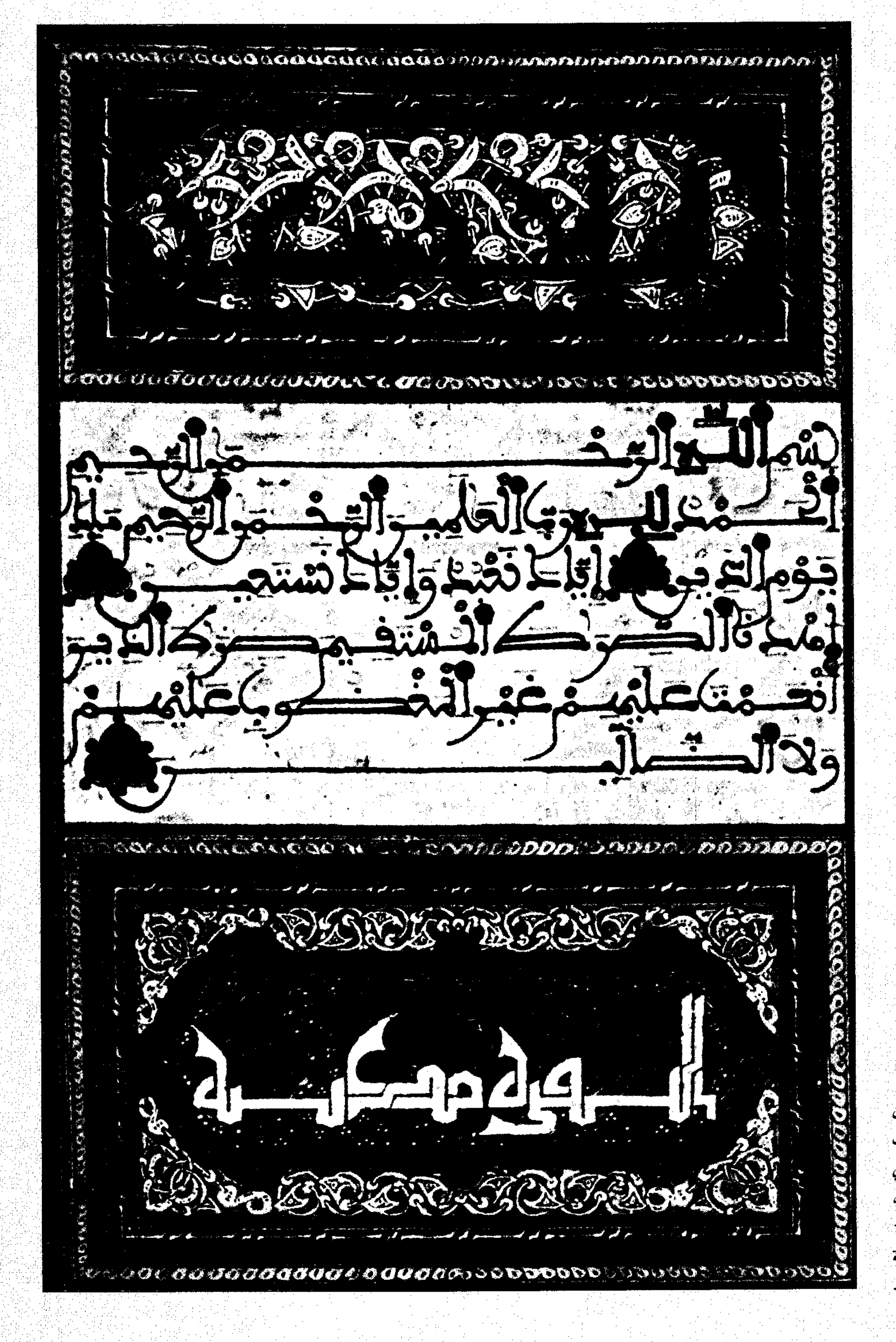
يتطلّب البحث في الدلالة التشكيلية تحليل المعاني التي قد تشير إليها المصطلحات والتي يمكن للخطاط أن يتعامل، من خلالها، مع حسن الكتابة أو حسن التكوين على مستويين :

المستوى الأوّل : اعتماد الحيّز التقليدي الذي يتكوّن من كلمات متجاورة تكوّن سطرا ثمّ تكوّن السطور نصّا، وهذا ما يُمكن نعته بالتركيب في السطر وهو الخاصيّة التي تميّز النصّ في النسيج الكتابي وهذا يتماشى مع البعد التعبيري لوظيفة الخط الأساسية وهي الكتابة.

المستوى الثاني : اعتماد التكوين في الحيّز التشكيلي بأسلوب يتّسم بالتوزيع المتداخل للكلمات وللأحرف في فضاء المحمل بطريقة تختلف عن التركيب الكتابي التقليدي. وقد يثير هذا المستوى نقاشا حول إمكانية تأويل تحديدات ابن مقلة

ومناقشتها على ضوء متطلّبات التشكيلات الخطيّة المعاصرة التي تقتضي قراءة الخامة والألوان وتفاعلات فضاء المحمل وتمفصلاته وفق أساليب العرض المتجدّده.

وفي كلا المستويين فإن القراءة التشكيليّة تظلّ مستندة إلى مرجعيّة جماليّة مشتركة تستمد شرعيّتها من متطلّبات الحسن كما صاغتها ضرورات الموازنة بين اللفظ والخط وبين الشكل والمضمون. ولتعريفات الحُسن في الفكر الجمالي العربي



سورة الفاتحة، مداد ملوّن ومذهب، ورقة من مصحف كتب لفائدة أمير مغربي من أسرة الشريفيين، المغرب: 1729-1730 ميلادي، رصيد مكتبة القاهرة تحت رقم: 25.

الإسلامي ما يدعونا للتساؤل عن دواعي هذا الالتحام العضوي بين الحسن والتشكيل في تحديدات أبو علي بن مقلة وهل أن تفكيك القيم الجماليّة لمفهوم الحسن في التشكيل الخطي وتحليل أبعادها الدينيّة والدنيوية يدخل من ضمن متطلّبات القراءة ؟

الإشكال المنهجي الذي يفرض نفسه بحدّ ة يتعلّق باختلاف السياق الذي تبلورت فيه تحديدات ابن مقلة عن السياق الذي نشأت وتطوّرت فيه الخطوط المغربيّة وبالتالي

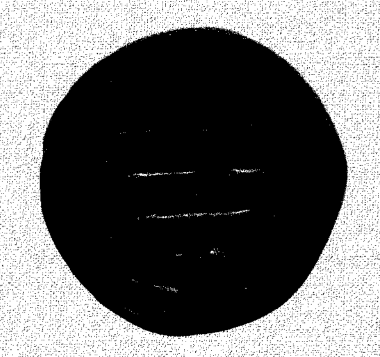
نسخة من الجامع الصّحيح للبخاري وهي بخطّ النّاسخ عبد النّبي الفاسي في القرن التّاسع عشر ميلادي مخطوط رقم : 1192، عن كتاب : ذخائر مخطوطات الخزانة الملكية بالمغرب.



مخطوط بالخط المغربي، (تونس).

فإن توظيف هذه التحديدات في القراءة يتطلّب نوعا من المراجعة والتثبّت، وهذا ما يدفعنا للتأكيد على الصبغة التساؤليّة التي يجب أن تتسلّح بها القراءة التشكيلية والتي يُفترض أن تتّخذ منحى تأويليا حذرا في البحث عن الدلالات التشكيليّة الممكنة للمصطلحات التي أصّلها أبن مقلة رغم المرجعيّة الجماليّة المشتركة لفن الخط سواء في المشرق أو المغرب. ويزداد هذا الإشكال المنهجي عمقا عندما نحاول تطبيق القراءة التشكيلية على نماذج خطيّة مغربيّة متعدّدة، منها ما هو عبارة عن ورقة من مخطوط، ومنها ما هو ورقة من مصحف ومنها ما هو جزء من زخرف معماري متعدّد التقنيات والخامات أو جزء من قطعة خزفيّة أو نحاسيّة أو غيرها من الأواني والأدوات. يدفعنا كلّ هذا التنوّع في الخطوط المغربية إلى التساؤل عن مقوّمات القراءة أو القراءات التي يمكننا من خلالها أن نستوفي هذه الخطوط حقّها من التحليل والتحقيق، والتأويل ؟.

تشير كل من قضيّة التصنيف ومسألة الترطيب إلى إشكاليّتين مهمّتين للخطوط المغربية تحتمل كلّ منهما المقاربة التاريخية والتشكيليّة معا. ولكن حين نتأمّل الجهاز المفاهيمي والإبستمولوجي لفن الخط ونربط بينه وبين تحديدات هذا الجهاز، والتي هي في مجملها مشرقيّة المنشإ. فإن المنهج المقارن يفرض نفسه كمقاربة ضروريّة



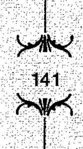


من المسكوكات التونسية
(البنك المركزي).

يمليها السياق الجمالي المشترك وتتطلّبه بعض أساليب الكتابة المغربية التي تحتوي العديد من النماذج الخطيّة المشرقيّة التي تستخدم في كتابة العناوين أو الفواصل المندمجة في نسيج زخرفي. وهذا يمكن أن يثير التساؤل عن وظيفة هذه المزاوجة بين الخط المغربي وبين صيغة من الصيغ المشرقية في الكتابة. وهل يعكس ذلك موقفا ما للخطّاط المغربي من خط الثلث ؟

يتطلّب النهوض بالإبداعات الخطيّة في واقعنا المعاصر تجديد آليات قراءتنا لفن الخط لأن الرّكون للتقليد والاكتفاء بإملاءات النموذج المشرقي وانعدام المساءلة والمحاورة المبدعة مع الموروث الخطّي انجرّ عنه إهمال لجزء مهمّ من تراثنا الخطّي المغاربي، بدعوى غياب التقنين والقواعد الحرفيّة. وإن هذا الغياب للتقنين في الخطوط المغربيّة لهو، على العكس تماما، دافع من الدوافع القويّة التي قد تغيّر من موقفنا من هذه الخطوط وتحويل نظرتنا تجاهها من التجاهل واللامبالاة إلى محاولة الفهم والقراءة.

إن القراءة التشكيلية التي نبحث عنها ونطالب بها هي في الحقيقة محاولة لإعادة صياغة إبداعية للخطوط المغربية المهملة والمهمّشة والتي يمكن تحويلها إلى طاقة دفع خلاقة سواء عبر القراءة التحقيقية أو القراءة التأويلية التي غايتها التأسيس لحقل معرفي وجمالي يكون بمثابة الرّافد النظري لحقول التجريب المتطلّعة إلى الإبداع والإضافة ضمن الخصوصيّة المتأصّلة في جذورها والمتطلّعة للتجديد في نفس الوقت.



بسم الله الرحمن الرحيم

أبو بكر رضي الله عنه

عمر رضي الله عنه

عثمان رضي الله عنه

علي رضي الله عنه

وإنك لعلى خلق عظيم

١٤١٨

إجازة الخطاط محمد امزيل تلميذ الأستاذ حسن جلتي، تلميذ حامد الآمدي تلميذ محمد نظيف.



جمالية الخط العربي بين المرئي واللامرئي

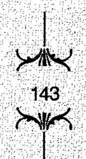
محمد صالح العياري - تونس -

التمهيد :

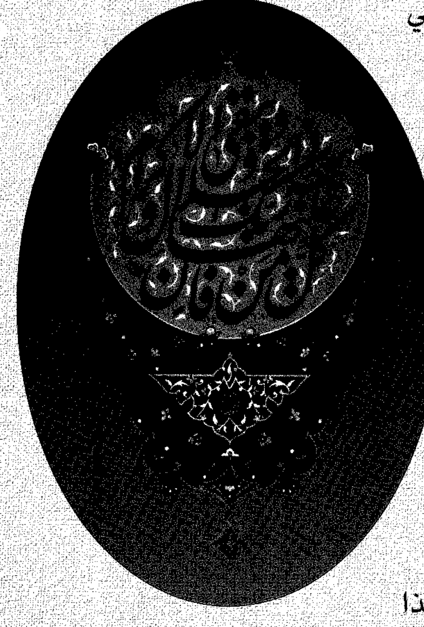
يتفق العديد من دارسي فن الخطّ العربي، أن الخط يمثّل المكان المخصوص الذي ينبثق منه كل تفكير حول الفن العربي الإسلامي. ويمكن القول على حدّ تعبير الباحثة دومنيك كليفتو أن الخط العربي منذ نشأته قد تنزل في قلب هذا الفن، بل قد شكّل في الأصل روحه وجماليّته.

أن نتساءل حول مكانة الخط في الثقافة العربية الإسلامية، يعني أن نتساءل في المقام الأوّل عن العلاقة الفنية والمعرفية التي نشأت بين فن الخط ومختلف ضروب الإنتاج الحضاري المتنوّع الثقافي والحرفي والعمراني.

إنطلاقا من هذه الفكرة نقول أن الكتابة L'ecriture كموضوع للخط، حيث لا يمكن من حيث المبدأ الفصل بين الكتابة والخط ثمّ العلاقة التي تربطهما بالأبدية. بمعنى أن ظهور الكتابة وتطورها قد ارتبطا بقوّة الظاهرة القرآنية. لكن مثل هذا التصور يتعلّق بوجه واحد للسؤال، لأن مفهوم الكتابة مفهوم مزدوج وخاصّة في علاقته بالمتخيّل في كلّيته. فمن ناحية إذا كانت الكتابة القرآنية هي الظاهرة الصوتية في تاريخ المسلمين، فإن حركة الخط تحفر أثرها في ما بين الكتابة الدنيوية والكتابة الأبدية المقدسة .إذ ما بين الكتابتين يحفر الخط العربي حركته التكراريّة في عود أبدي لا ينتهي، مفتوح على الخلق واللانهاية.



من هذا التحديد الأوّلي لعلاقة الخط العربي بالكتابة القرآنية المقدّسة، سنحاول أن نكشف عن خصائص حقيقة الجمالية الرّوحية التي يعكسها فن الخط العربي. إن النص القرآني جميل دون شكّ والواقع أنّه أجمل تأليف عرضته اللّغة العربية، لكن جماله لا يستمد فقط من الإيمان، بل هو عينه سبب الإيمان، من هنا يُستَمَدُّ الحكم الجمالي من الفضاء القرآني المفتوح على مطلق التعبير. لهذا فإن جمال القرآن يتفتّق عن الحقيقة الإلهية بما هي وضوح تام، وبالتالي بدلا من أن تكون حقيقته الجمالية الروحية قائمة على المصدر الإلهي ونابعة من الإيمان بذلك المصدر، فإن هذا



روضان بهية داود (العراق).

المصدر الإلهي للقرآن هو النتيجة العقلانيّة لجماليته التي هي السبب والبرهان الدّال على الوجود الإلهي، أمّا الحدّ الثاني لهذه الحقيقة الجمالية الروحية التي يعكسها النص القرآني ككتابة مقدسة فهو يتمثل في الكلام الرّباني كمصدر لهذه الجمالية.

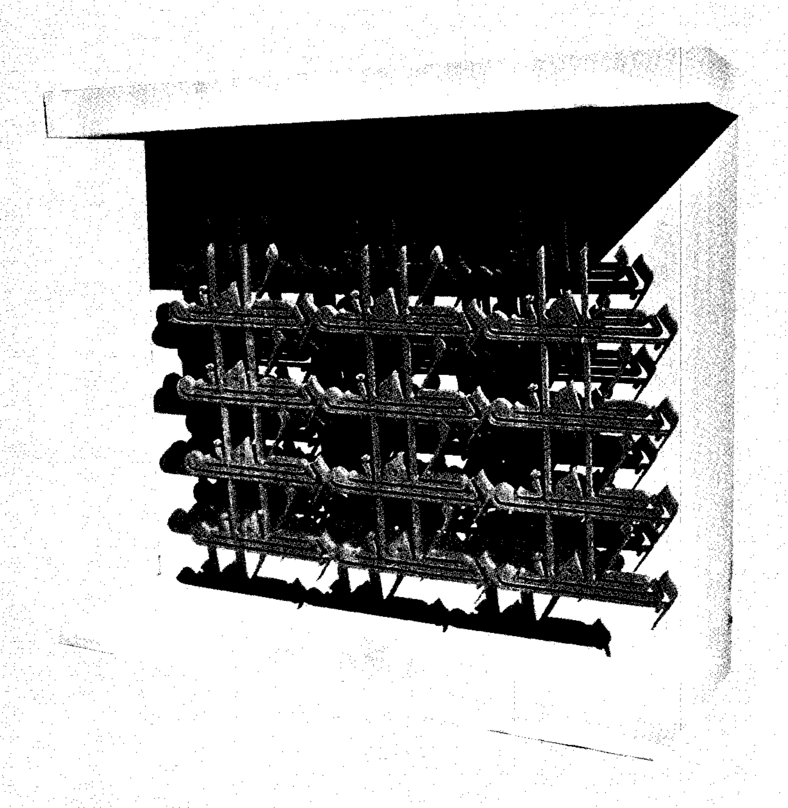
إن القرآن ككلام صادر عن الوحي، فهو صادر عن اللّه، فهو كلام اللّه، وبما أن الله أزلي، فإن كلامه هو عين دلالة هذه الأزلية، وبالتالي فهو هو ذاته ومتجلّ بذاته، إذن فهو حقيقة عينه. ومن هذا الوجود المتعالي ندرك جماليته. من هذا الأفق الرّباني، سوف يحاول الخطاط أن يعرض أمام البصر مسلك الوحي عبر تخطيطية الكتابة المقدسة في حركة تكرارية مفتوحة على اللاّنهائي.

إن هذا التمهيد الموجز لتظاهر حقيقة الجمالية الروحية للنص القرآني كما يعكسها عمل الخطاط الفني، يمكن رصد خصائصها الأساسية بما يلي :

I - حقيقة الجمالية الروحية للنّص المقدس :

1) فن الخط كتجسيد للكتابة المقدسة :

لقد ارتبط الخط منذ نشأته بالكتابة المقدسة ويمكن أن نجد صدى لهذه الفكرة في العديد من التعاويذ والعبارات المقدّسة التي كانت تكتب على محامل مختلفة في الحضارات السامية القديمة. لكن ما يهمنا في هذه الورقة المتواضعة هو بيان

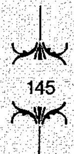


أيمن عزالدين، كلمات ربي - بالخط القيرواني - نحت وتجميع وتركيب بالخشب الملون - 120 × 100 × 40 صم (المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس I.S.A.M.S.) (تونس).

الرابطة الموضوعية والتشكيلية بين فن الخط العربي والكتابة القرآنية، وخاصة في المراحل المبكرة من ظهور الإسلام، حيث لم تظهر بعد أنواع الخطوط وأشكالها الفنية.

إن القرآن الذي أنزل على النبي محمد يعتبر من وجهة نظر جمالية، أوّل عمل فني في الإسلام، إذ أنّ الباري قد أبدعه في أجمل الصّور التي وحدها تتصف بـ «الجليل» و«العظيم» و«القدرة الخالقة» والقرآن يجسّد كلام الله الأزلي، وأن تنزيله مرتّبا في آيات وسور قد تم بأمر من الله. بهذا المعنى يمكن القول أن القرآن إذن إبداع لمحتوى في شكل وشكل في محتوى ولقد قدّمت هذه الظاهرة المميّزة للنص القرآني جميع الصفات الخلاقة التي لا يمكن محاكاتها بشريا، وهي تمثل الأنساق اللامتناهية للفنون الإسلامية. والنص القرآني يمثل هنا هذا النسق اللامتناهي، حيث ستكون وظيفة الخطاط، أن يعرض أمام النظر مسلكيّة هذا النسق عبر تجلياته الرّبانية في المكان والزمان المقدّسين.

إن الخطاط في المراحل المبكرة للإسلام وما بعدها لم يكن معنيا بالبحث عن شكل فني، أو اتجاه خطي، بقدر ما كان معنيا بعرض الأثر الرّباني. عبر تقنية خطيّة غاية في التبسيط والتقشّف، كما في الخط الكوفي البسيط وفي بعض الخطوط الأخرى كالثلثي والنّسخي ورغم أن العنصر التشكيلي كان مرافقا لظهور الخطوط المبكرة فإن مكانته في الأثر الخطي، كانت خاضعة للصوت الإلهي، المكتوب أو المحفور على المحامل المختلفة. ذلك أن الخطاط كان مسكونا فقط بعرض التجلّي الرّباني في حروف بسيطة كانت تخلو من كل أشكال الزينة والتشخيص والتمثيل.



إن صوت الله هو الصوت الكليّ الأوحد، وتكمن مهمّة الخطاط في إفشاء هذا الصوت عبر منحنياته وانبساطات وتعامد الحروف في كون مفتوح على الوجود الإلهي، كما أن الخطاط أمام الحضور الإلهي أو العلامة المقدّسة الدالة على وجوده، إذ يستحيل عليه في هذا السياق أن يتماهي مع النسق اللامتناهي الذي يمثل كمال الفعل الإلهي، إلاّ أنّه يمنع ذاته الملهمة بالكلام الرّباني القيام بفعل التجسيد أو التّشخيص أو التصوير للأثر الإلهي. مما يعني أنه يحجب الفعل الإلهي في الأثر الخطي كموجود بقدرة القوة متحققا في الفعل، ليفسح المجال فقط للتزويقات وأشكال الزخارف كتقنيات تكميلية لإظاهر فعل الكمال الإلهي.

إن مظاهر التشكيل الفني الخطي التي تعكسها هندسة الحروف المنبسطة والمتعامدة، والتقنيات الزخرفية أخذت تبرز في المراحل المتطورة من الفنون الإسلاميّة، الخصائص الفعلية للذاتيّة التشكيليّة، إذ أصبح الخطاط وربما بلا وعي منه، يستلهم من خافيته عناصر فنية، تظهر الطبيعة في حركتها المختلفة، لكن دون أن تمسّ هذه العناصر الطبيعيّة مناطق التحريم التي يتم فيها إلغاء كل فعل «للإبداع» و«التجسيم»

و«المحاكاة» التي شكلت أبرز المفردات الفنية والتعبيريّة في الفن اليوناني القديم. ومع ذلك فإن حقيقة الجمالية الروحية لا يمكن إدراكها من خلال الأشكال المبكرة للزينة والزخرفة، وإنما من خلال القدرة اللامتناهية للإحساس بجمالية الكتابة القرآنية المقدسة.

2) فكرة اللامتناهي كمصدر لجمالية الحقيقة الروحية في الظاهرة القرآنية :

إن الظاهرة القرآنية هي تجسيد فعلي لوجود اللّه كخالق للكون، وهو سابق عليه ومتقدّم بالزمان والمكان، أي أنّ اللّه قد أوجد الكون من عدم. وتقرّ الأديان السماوية بهذه الحقيقة .ومن هذه الناحية فالله مطلق الوجود . لأنّه الخالق الأوحد والكلي للكون. ومن هنا يبدأ لاتناهيه، بما هو سبب ذاته، وسبب وجود كل موجود. إن هذا اللاّتناهي الذي هو جوهر اللّه يصبح متساويا مع الحقيقة الكليّة ممّا يعني أن هذا اللامتناهي في ذاته هو ما يفيض عن ذاته دون أن يتناهى، وبالتالي يصبح هو النور الطبيعي يغزو كل عقل مؤمن، وهذا مصدر جمالية الحقيقة الروحية للنص القرآني.

إن الخطاط لا تغيب عنه مثل هذه الحقيقة فهي تغمر روحه وعقله، لهذا فهو عندما يقوم بتشكيل حروفه ويسحبها عبر التجويفات والمدّات، والانبساطات، والحركات النازلة والصاعدة، فإنما لا يفعل غير مدّ اللاّمتناهي وعرضه أمام البصر معلنا في نفس الوقت عن تخفيّه ونكران ذاته أمام قدرة اللامتناهي التي يجسّدها النص القرآني المقدّس.



3) مبدأ الكمالات كانعكاس لجمالية الحقيقة الروحية للظاهرة القرآنية :

نحن نعرف أن مبدأ الكمالات أو ما يسمّي بفكرة الدليل الوجودي عند القديس سانت أوغستان الذي استخدمه لبيان حقيقة الله الوجوديّة وقد استخدم ديكارت أيضا مبدأ الكمالات خلال فحصه لقضية اللّه، حيث بيّن :

- إن الله لا نهائي، وبما هو كذلك فهو كامل، ومبدأ كماله يستمدّ من لانهائيته، إذا فهو سبب لكل موجود غير كامل.

النتيجة : عن الكامل يصدر الناقص الذي يفتقد للكمال، بما هو ليس خالقا لذاته.

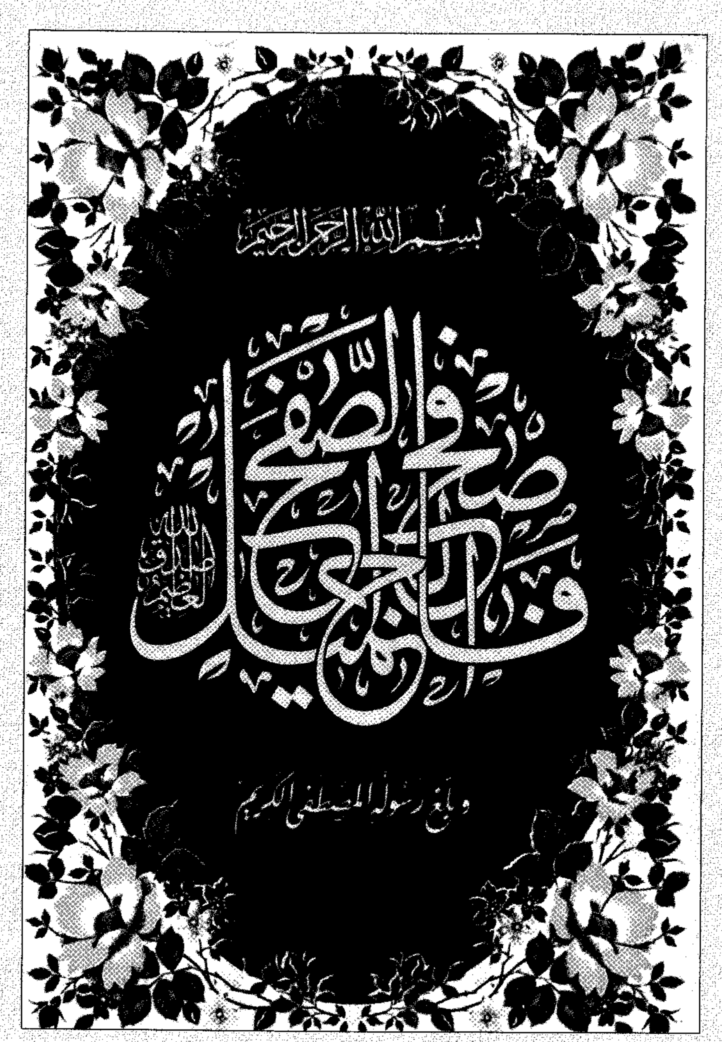
- إن الإنسان كائن ناقص، إذن فهو نهائي، وبما هو كذلك، فهو ليس بكامل (اللّه).

النتيجة : عن الناقص لا يصدر الكامل، لأن الناقص بالمعنى الأفلاطوني ينتمي إلى الكون والفساد.

إن تصوّر مبدأ الكمالات الأغسطيني والديكارتي يمكن إرجاعه إلى «البارمنيد» في منظومة «البارمنيد» إذ يرى أن الله أو الكلّي هو «كرة أتمّ» ومساو لنفسه من جميع الجهات، وهو لا يقبل القسمة على نفسه أو غيره، وهو خال من كل حركة .إذا فهو واجد

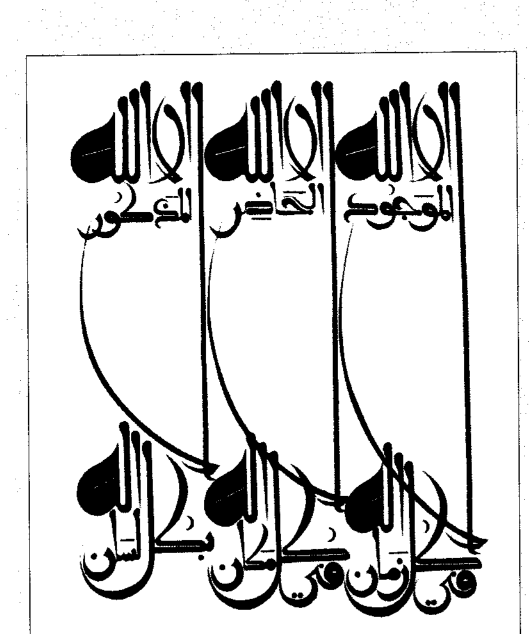
ذاته وبذاته، وسبب ذاته، وسبب كل حركة .إن هذه التّماميّة هي ما يعكس الطاقة الكلية للكمال كمصدر لجمالية الحقيقة الرّوحيّة التي تغمر العالم والإنسان.

إن فكرة الكمال الإلهي، تشكل إحدى خصائص هذه الجمالية إذ يسعى الخطاط من خلال الأثر الخطي إلى الذّوبان فيها، طلبا لإجلاء قدرة الخالق وكماله. كيف لا وهو الكائن الناقص الذي يتخفّى من خلال سحبات الحروف المتداخلة والمسترسلة في حركة لا تنتهي إلاّ بتكرارها في عود أبدي غايته الجوهريّة هي إظهار الكمال الإلهي في الوجود. في هذا السياق يرى الخطاط حسن مسعودي في إبرازه للغاية التي يرمي إليها الخطاط لبلوغ التعبير عن الكمال الإلهي، أن الكتل المعمارية والخطوط والزخارف ليست إلاّ وسيطا بين الإنسان واللامتناهي. والداخل إلى هذه المعالم لا يجد نفسه داخلا بناء ذي جدران محددة، وإنما تقوده الحروف نحو داخلها وتسحب بَصره نحو حركاتها وإيقاعاتها المنغّمة. ومسلكيّة الوحي التي تعرضها أمامه، تتجاوز وتتقاطع وتتلامس لتنتهي أخيرا في السماء، مما يزيد الشكل المعماري تمدّدا حتّى اللاّنهاية. أي بمعنى أن امتداد الحروف في البناء المعماري يسحبنا نحو الكمال الإلهي.



الأستاذ الخطاط محمد الصالح الخماسي «فاصفح الصفح الجميل» قرآن (تونس).





منى الخفاخ
(I.S.A.M.S.)
تكوين بالخط القندوسي -
مداد على الورق -
59 × 74،5 صم (تونس).

4) الخط والتكوين الهندسي للعالم :

جمالية الحقيقة الروحية وبنية التأسيس :

إن أفضل مجال يمكن البحث فيه عن علاقة الخط والتكوين الهندسي للعالم، يكمن في ارتباط فن الخط بالعمارة.

إذا كانت العمارة في أبسط تعريف لها، هي تأسيس الحضارة وبناء للعالم كما خلقه الله أوّل مرّة من خلال إعادة التأسيس الرّمزي للبناء الكوني، فإن فن الخط يعكس رمزيا هذا التصور الهندسي والتأسيسي للكون. وبهذا المعنى فإذا كان الله قد عمّر الكون بالمجرّات والكواكب، والأجرام، والمحيطات، والبحار، فإن الإنسان قد سعى إلى تمثيل هذا النموذج رمزيا بواسطة العمارة، والخط يدخل في هذا الباب، ليس كعنصر تكميلي لفن العمارة، وإنما كدال رمزي على فعل التأسيس الهندسي الإلهي للكون. إذ في انصهار الحروف والكتل المعمارية وانتهاء امتداداتها في السماء، يتلاشى الفراغ الهندسي المفتوح وهنا يمكن أن نلمس زخم الجمالية الروحية المتفشي في ليونه ونسقية الحروف المتداخلة، في كبرياء الكتلة الصلبة والنغمية التي يطلقها إيقاع الحرف. ومن بين ما يعكس كل هذا الجمال هي دقة الصوت الهندسي المكتوب أو المحفور على المحامل المادية. إن بمثل هذا الفعل الذي يتماثل مع بنية النظام الكوني الهندسي، تكتسح الحروف مساحة المادة لتجعلها منطقة مأهولة، أي أنها تكتسب بهذا الفعل تكثيفا خالصا يجسد جمالية الحقيقة الرّوحية للأثر الرباني .وبصورة أدقّ تمتلك الحروف من خلال رمزية فعل التكوين الإلهي للنظام الكوني الشّدة والسّرعة ثم الزمن الخاص للشكل الفني ولجماليته في الكتلة التي خرجت من هيوليتها (المادة اللاّمتعيّنة أو المادة العمائية) إلى المادة المتشكلة بالفعل.

إن التكوين الهندسي الذي يقوم عليه عمل الخطاط يسمح للحروف أن تعلن عن مولد إقامتها اللاّمتناهية في المادة الصلبة التي تتولد عنها الرغبة الجامحة في شحن الأثر الخطي بالتجريد المتعالي والكشف عن الحضور الرّباني خارج كل دلالة ووضعية. هذا هو عين السرّ أو المحتجب الذي يحكم مخيّلة الخطاط، والحروف هي ما يكشف فقط عن تجليات القدرة الإلهية في الأثر الخطي. وفي صلب إدراك هذه القدرة فإن الخط هو ما يمنح الكتلة المادية حركة الفعل والإنشاد الصامت للقول المقروء في الفضاء المعماري بكامله، أو على البياض وذلك كما لو كنا نقرأ من خلال ملفوظ النص حوارا بين صوت منحني هو صوت القارئ ورؤية بصرية موجّهة للعلامات المتحركة والتحوّلة للمادة نفسها في فضاء غير منظور.



إن في مستوى علاقة فنّ الخط بالتكوينات الهندسية لفن العمارة نموذجا يقوم الخطاط بتعليق مسار القراءة في جدول للعلامات يمّحي فيه التعارض بين الشكل والمحتوى وبين الدّال والمدلول، إذ ينفتح الرّمز على التجريد في سمفونية الصّوت الإلهي المرفوع معوّضا كلّ معنى للدلالة. ويكشف الخط الكوفي وخط الثلث نموذجا عن ديناميكا الحروف / اللّغة في الساحة الهندسية للفضاء المعماري وقد تخلت عن كثافتها الرمزية للكشف عن الحضور الإلهي المجرّد في المكان المفتوح. بهذا نخلص إلى أنّ النصّ القرآني، هو المصدر الوحيد لفن الخط في بنيته الكلاسيكية لأنه يعرض علينا التجلّي الإلهي من خلال الكتابة المقدسة. إذا إنّ أيّ فصل للمقدس الإلهي عن النص القرآني، سوف يسلب الكتاب المقدس معنى الكمال، والفعل الرباني الخالق، واللانهائي، ممّا يعسر معه تصور فن الخط كظاهرة نشأت لعرض الأثر الرباني أمام البصر. ممّا يعني أن شرعية فن الخط العربي تستمدّ من إظهار حضور المقدس في العالم. ودون هذا فإن فن الخط يتحوّل إلى كتابة خطية دنيوية يصعب معها الكشف عن الحقيقة الروحية التي يمكن أن تعكسها مهما كانت بلاغة الكتابة إبداعية كانت أو معرفية.

إن المقدس الدّيني، هو الذي يشحن في الحقيقة الحروف ويكسبها شرعية تجسيدها للوجود المتعالي وللمفارق والكلّي، ومن هنا يستمدّ الخط وجوده كفن مميّز لمسلك الوحي الإلهي. وهذا من شأنه أن يحيلنا هنا إلى إثارة مسألة الشكل أو البناء الفني للخط العربي، ثم تحديد الإشكالية الأساسية التي تدور حول بنية الشكل والتشكيل في فن الخط العربي.





أسامة الواقي، جلي ثلث، (تونس).

II - من جمالية الحقيقة الرّوحية لفن الخط العربي إلى جمالية الشكل :

أكتفي فقط بعرض خارجي لقضية الشكل والتشكيل كمفهومين يمكن بالنسبة لي أن يحدّدا مسألة البناء أو المعمار الفني للخط العربي وبالتالي إبراز الجمالية التي يحتوي عليها هذا الأثر.

1) النص القرآني كمحتوى في شكل وشكل في محتوى :

نحن نعرف على ما يبدو أن الخطاط العربي المسلم، لم يكن معنيا إلي حدود معيّنة في المراحل الأولى من الإسلام المبكر بالبحث عن قوالب أو أشكال فنية يعرض من خلالها الفعل الإلهي الخالق عبر النص المقروء. لقد كان هم الخطاط الابتعاد عن كل زخرف أو زينة أو تشبيه، في سبيل إظهار الصوت الإلهي من خلال الحروف الصاعدة (الإتصال بالله ـ رمز حرف الألف) والحروف المنبسطة (الانكفاء على الوضع البشري) بقدر كبير من التبسيط والتقشف وإفناء للذات البشرية أمام الحضور الإلهي الذي يعرضه الأثر القرآني أمام النظر. وبالتالي كان الرفض قطعيا لكل فعل للمحاكاة تمجيدا وتكبيرا لفعل الله المطلق في الكون. لهذا، فإن الخطاط العربي المسلم قد سلك طريق اللاّمحاكاة في مراحل من تطوّر الأشكال الفنيّة للخطّ. وفي هذا السياق المفهومي لا بدّ أن نشير هنا إلى أن فن المحاكاة (أرسطو) يعبّر عنه بالتقليد أو التعبير أما اللاّمحاكاة فيعبر عنها بالتّزيين والزّخرفة .من هذه الناحية، إذا كان فن المحاكاة يجري في الزمان والمكان، فإن فنّ التّزيين فن لا زماني .فهو فنّ يستحيل إلى امتداد وبالتالي فهو يكتسب صفة الثبات. وهذا الفن هو الذي ارتبط بفن الخط العربي في مراحل نهضته وازدهاره.

لا نظنّ أنّ الخطاط العربي في بداية ظهور الإسلام كان معنيا بالبحث عن شكل forme لأن الكتابة بشكل عام لم تحلّ بعد مشكلات البناء والتّكوين، مما جعل اللّغويين العرب الأُوَل يسعون إلى بناء أو بالأحرى، اكتشاف النسق المتكامل للغة العربية : وإذا نظرنا من هذا الباب فإننا نجد أن فن الخط قد تطوّر ضمن أشكال متنوعة، يمكن أن نطلق عليها مرحلة بناء «الشكلنة» حيث نجد في النسخ المبكّرة من القرآن الخطوط الأفقية للكوفي التي يغلب مدّها لإعطاء صورة من الرسوخ والتماسك. ويوصف هذا النوع في الغالب «بالكوفي المبكّر»، الذي طوّره الفرس لاحقا حيث أصبح يعر ف «بالكوفي الشرقي» الذي أصبحت شحباته العمودية القصيرة تميل إلى اليسار. وكانت زخرفة الحروف توضع في الغالب تحت خطوط الكتابة. لكن هذا التطوير لم يساعد بعد على خلق أشكال فنية وجمالية.

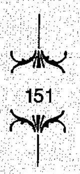
إن قدرة الخطاط و«معلميّته» كانت تظهر فقط في مدى إبراز التماسك والثبات في بناء الحرف وتأسيس الكتابة الخطية .وهو اتجاه لا يزال سائدا عند الخطّاطين التراثيين التأصليين. أو ما يعرف أيضا بالمدرسة الكلاسيكيّة لفن الخط العربي.

ويبدو أن فكرة «التّحريم» التي شملت أفعال «الإبداع» - «الخلق»، «التجسيم»، «التشخيص»، «التقليد» بما هي أفعال يتصف بها الباري، قد شكلت إحدى ركائز البناء المفهومي للثقافة العربية الإسلامية في صدر الإسلام وبعده، وكان لها من الأثر في إعاقة ظهور فن الرسم، والنحت والمسرح، ممّا غيّب بناء «الشكل» أو تطور القوالب والأطر التي يقوم عليها الأثر الفني، إضافة إلى «الاحتجاب» الذي كان يرافق الذّاتية في بناء كل أثر فني أو معرفي بشري عند العرب والمسلمين.

صحيح أن الخطاط قد عرف سياقات شكلية فنية إلاّ أنها في نظري المتواضع لم ترتق إلى مفهوم خلق الشكل، لأن النص القرآني في الأصل، قد نزل كمحتوى في شكل، وشكل في محتوى حسب تصور بعض الدارسين الخطاطين، وهنا يمكن القول أن جمالية الشكل تُستمدّ من شكل الكتابة.

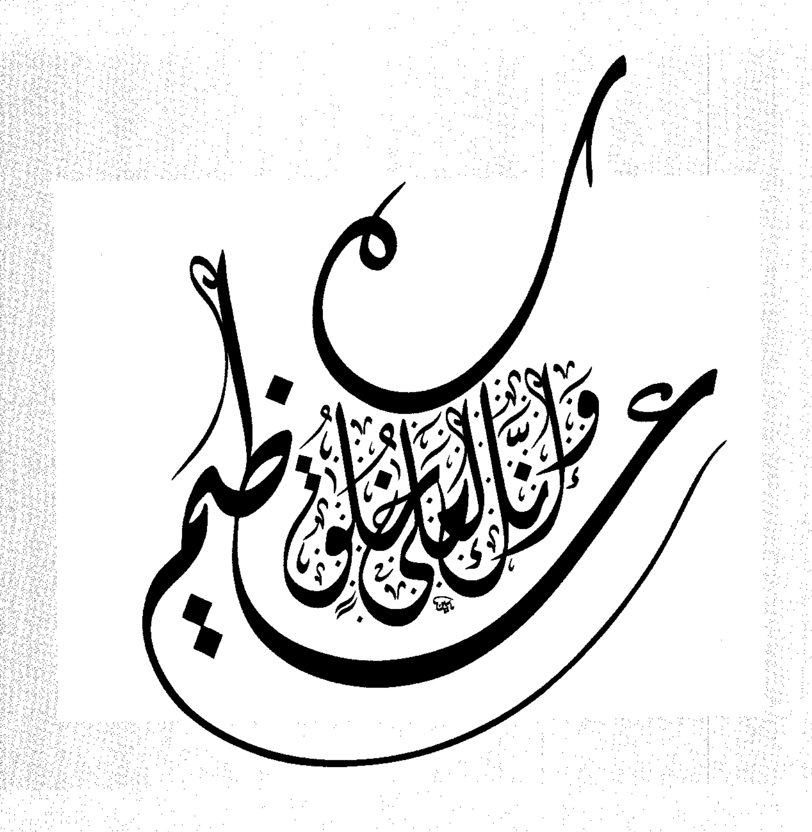
2) الخط والزخرفة الفنية وولادة الشكل السائد :

يرى بعض الباحثين الخطاطين المعاصرين أن بعد حل المشكلات الأولى في تطوير نظام كتابة كامل ودقيق، وضع العرب والمسملون أمامهم تطوير تلك الخطوط وبناء أشكالها وخصائصها الإنشائيّة، فإلى جانب أنواع الأساليب التي أوجدتها الخطوط الكوفية الممدوة أفقيا وعموديا قام الخطاطون العرب والمسلمون بتطوير أنواع جديدة من الأشكال المربعة الأساسية كالخط الكوفي المزهر، والمورّق والمشجّر، والمضفّر، والمجسّد، مما سمح للخطاط أن يستخدم عناصر جديدة تنتهي بتشكيلات من صور الحيوان والإنسان. لقد وجد الخطاط مساحة جديدة لبناء الأثر الفني وأخذ يستلهم فيها من الطبيعة ما به يؤسس للشكل الفني .صحيح أن بناء الشكل الخطي

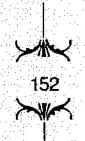




قطعة نحتية ناتئة، سمير بن قويعة (تونس).



لوحة للخطاط ياسين مطير (تونس).

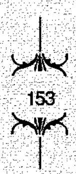


الزخرفي قد شهد تقنيات شكلية وخطية جديدة، إلاّ أن هذا التطور لم يؤد إلى كسر البنية التقليدية الثابتة للأثر الخطي ضمن نظام الأوزان والماقييس والمعايير والأسس التي تتحكم فيها الخلفية الذهنية للمقدس. وإذا نظرنا من هذه الزاوية إلى سطحانية الشكل التي تحكم بنية فن الخط العربي، فإن معظم الخطاطين الكلاسيكيين يرفضون التخلي عن الأسس التأصيلية التي لازمت تطور فن الخط، فرغم أنهم لا يمانعون الإنفتاح على ما يقتضيه تطور الأشكال الفنية، كالزخرفة والتزيين فإنهم في المقابل لم يتخلّوا عن تلبية مطالب التجريد ووحدة البناء الخطي التي تيمز بها فن الخط العربي. إن الشكل السائد للأثر الخطي الذي لا ينفتح إلاّ على السكونية والثبات الذي يخترقه والذي يميز فن الخط الكلاسيكي، لم يساعد في الحقيقة على إحداث قطيعة مع النظام الثابت لفن الخط العربي الكلاسيكي، هذا بقطع النظر عن الزّخم الحاصل في وحدات التشكيل الزخرفية والتّزيينيّة التي أصبحت تتضايف مع الحروف في الأثر الخطي كنمط للتصميم المتكامل، ولكن المفتقر في جوهره إلى الروح التشكيلية وثورة المفردة التشكيلية التي قامت ضدّ الشكل السائد. لكن كيف يكمن تصوّر بناء أثر خطي خارج تجليات المقدس الإلهي التي تشمل مساحة الكلام الرباني، أو الكلام المشحون بعلامات القدسي ؟ لا شك أن الخطاط التراثي سوف يجيبك أن للخط قواعد وأسس ثابتة لا يمكن الخروج عليها ضمن الفضاء التجريدي الذي يجري فيه الصوت الإلهي المسموع. في حين أن الخطاط المعاصر أو الفنان التشكيلي، سوف يجد الجواب في الخروج عن القواعد والأسس الكلاسيكية لفن الخط ومحاولة كسرها لأن هذه مسألة أخرى لن يقوم بها غير الخطاط الفنان. في حين أن فعل التجاوز نحو انفتاح الخط القديم على الفن التشكيلي الحديث هو ما سوف يمكّن الحرف من الترحل بواسطة خروج الذات من شرنقة الثابت ودخلوها في الاختلاف والعدد وإعادة بناء الأثر حروفيا.

3) الخط التّعبيري كفضاء جديد لترحّل الحرف في الأثر التشكيلي :

يتميّز هذا النمط بدمج الحروف في صلب العمل الفني التشكيلي بمعنى أن المفردة الخطية تدخل في ثوب جديد للتشكيل الفني، ينقلها من مستوى البناء الثابت للشكل إلى مستوى التأسيس البنيوي المتحرك وبإيجاز القول، إن الحروف في الخط التعبيري تكتسب بعدا جديدا للحرية، يمكن الحرف من الترحل عبر مناطق التشكيل المتجانسة في الوحدة والمتكسرة في التشكيل .وهذا ما يمنح الأثر الخطي التشكيلي أشكال عبور جديدة تمكنه من الإنتقال من القدسي إلى الدنيوي والعكس أيضا . وبذلك ينفتح الحرف وربما لأول مرّة كمفردة مستقلة على الأنساق اللاّمتناهية دون أن ينقطع عنها .إذ تضمن الروح هنا وجود الخيط السّري الذي يربط الحرف بالبنية التي انفصل عنها ضمن المقروء الذي تقدمه اللّوحة الفنية. إننا نجد مثل هذا التوجه في أعمال قُتَيبة الشيخ نوري ونجا المهداوي وضياء العزّاوي، وشاكر حسن آل سعيد ...

إن نجا المهداوي مثلا ينتج تشكيلات من الخطوط هي دراسات في الشكل الفني يعاد فيها صياغة الأنساق اللامتناهية, المنظور، المسموع، والمتحركً، إذ يعيد هنا بناء الفضاء التشكيلي لاستقبال واقع جديد للحرف الذي يجري استقباله في مستوى بناء الأثر، ليس كعنصر تكميلي أو شكلي خالص، وإنما كمفردة خطية قد اتشحت بالرمز أو بالواقعية في صلب الأثر التشكيلي دون أن تفقد حبل التجريد السّري الذي انقطع عنه الحرف. وهكذا كما يقول عبد الكبير الخطيبي يتعرض الحرف إلى تغييرات متعدّدة، فإما أن تتمّ إعادة تأليفه بعد تفتيته وترحّله عن بناه الخطية الأصلية، كما هو الأمر كما رأينا عند نجا المهداوي من تونس. أو أنه يتوالد بحيث يكرّر الحرف نفسه إلى ما لا نهاية بغزارة وحيوية نجد أنفسنا معها أمام هوس بالعلامة المكتوبة المليئة حتى الإشباع والفارغة في الآن نفسه كما هو الحال مع المغربي المهدي قطبي.

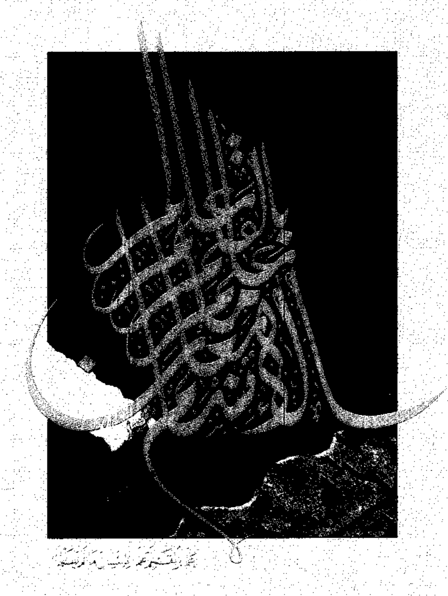


أما شاكر حسن فهو يتجاور مع الموروث في فن الخط بقوة الأثر والبصمة المصحوبة بكتابات متنوّعة على لوحة جدار محزوزة ومرشوشة تارة بنوع من المواجهة القاسية وتارة بإدخال المنظور فيها، بحيث تضطرب وتستسلم.

في حين نجد الحروف عند ضاء العزّاوي تتجمّع في شكل دائري حول فضاء مركزي كعقد من الثعابين المتواشجة بديناميكية في حركة لها طابع الوجد والتشنج.

إن الذاتية في الفن التشكيلي المعاصر، هي التي تجسد فعل الإبداع، بل إن الحداثة هي التي أعادت بناء العالم وفقا لمنظور الذات كخالقة لأفعال التأسيس وفاعلة في معرفة حقيقة الكون.

إذا يمكن القول أن هؤلاء الفنانين قد اتخذوا من الحرف نقطة انطلاق تشكيلية .يقول الأستاذ شاكر حسن آل سعيد : موضحا أن الحرف إنما يستعمل كقيمة تشكيلية بحتة وليس كبناء موضوعيّ مجرّد والغاية من ذلك عنده، هو الكشف عن أهمية الحرف كبعد وليس كموضوع. ذلك لأن القوام الحقيقي للحرف هو الحركة والإتجاه. إذا إن هذا البعد





طارق عبيد، من أعماله الخطية المعالجة بالحاسوب (تونس).

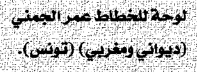
الواحد كمفردة خطية يقصد به اتخاذ الحرف كنقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط كقيمة شكلية صرف.

على هذا النحو تستمدّ جمالية الشكل في الخط التّعبيري من انزياح الحرف عن جهاته الأصلية الشكليّة الثابتة إلى جهات جديدة في الفن التشكيلي، وبذلك اكتسب حضورا فنيا وجماليا جديدا تم به كسر كل جمالية ساكنة لا تخرج عن سطح الأثر الخطي ومساحته الثابتة.

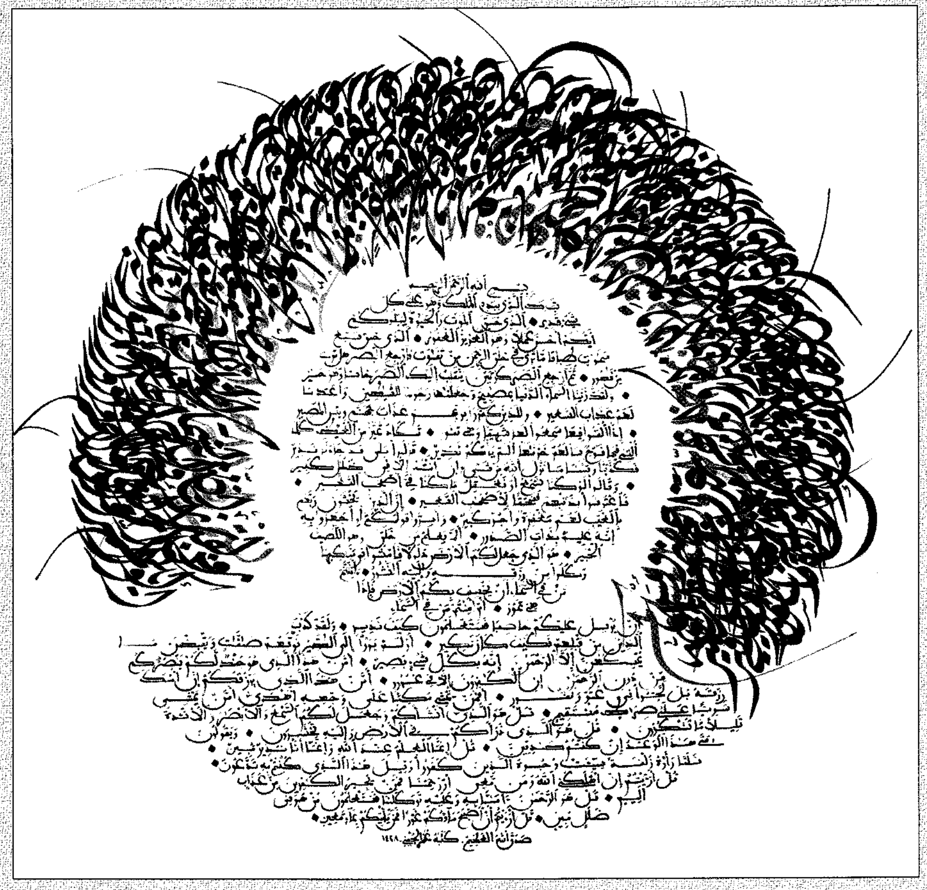


لكن إذا نظرنا من جهة الخطاطين التراثيين، فإن الخط التعبيري، أو فن الحروفية، لا يمت بصلة فنية لفن الخط ذي القواعد والأسس الثابتة بل ويذهبون إلى أن مصطلح التقليد في فن الخط العربي تمييزا عن الحروفية، إنما يطلق على محاكاة المثال الخطي، من ناحية الأصول العلمية التي يجري عليها الخطاطون في تحصيل الإجادة والمواظبة عليها والإبداع في الإنتاج ويعرّفه ابن الوحيد (1131 م) بأنه، التجويد على مثال.

طبعا يصعب حصر الخلاف المنهجي بين الخطاطين التراثيين الذي يتمسكون باتباع الأصول في فن الخط العربيّ والحروفيين الذين يرون في اعتبار الحرف كمفردة خطية شكليّة قائمة بذاتها ومنفصلة عن بنية الكتابة SINGE-MODULE PLASTIQUE . الخطية. إن الحروفيين لا يدّعون أنهم خطاطون بالمعنى التقليدي ولكنهم فنانين تشكليين، تكمن مهمّتهم الإبداعية في استخدام الحرف لإعادة بناء تصور حول العالم. ومن هنا فإنّ الفنان يستمد من الحرف طاقة حيوية في رسم التّشكيل وهو ما يمنحه هوية وحريّة جديدة كثيرا ما افتقد إليها في ظل هيمنة الأصول والقواعد المحكمة لفن الخط .وفي هذا السياق ليس من حقنا أن نقوم بطرح نوع من التفاضل الإبداعي بين التصورين التراثي والحروفي، وإنما تقتضي الضرورة المنهجية أن نبرز ما يتميز به كل خطاب، شرط أن لا نضحّي بالاختلاف والحرية التي اكتسبتها الحروفية لتفتح أمام فن الخط العربي إمكانية لتجاوز السائد والعمل على التفكير



لوحة للخطاط عمر الجمني (ديواني ومغربي) (تونس).





في أطر وبناء تصورات خطية جديدة. لكن الخوف وكل الخوف أن يتمسك بعض الخطاطين ودارسي الخط بالقوالب الكلاسيكية ويرفضوا كل الاجتهادات الفنية لإيجاد ترب جديدة يتطور فيها الحرف بوصفه دال على الشيء، ومتمثل في الشيء.
وهنا يمكن أن نشير مثلا إلى الرأي الذي ذهبت إليه الأستاذة لمياء الفاروقي في رفضها للتجارب المعاصرة والأساليب الخطية التشكيلية إذ ترى : أن الإسلام ومبدأ التوحيد اللذين يشددان على الطبيعة الهادفة في النشاط البشري، لا يقبلان بتبنّي أو دعم فنّ يوجد بشكل أناني وغير ملائم من «أجل ذاته». فالواقع أن الإسلام في نظرها يرى استحالة وجود مثل هذا الفن.

إننا هنا لا يمكن أن نجاري مثل هذا الرأي الذي يفتقد لأسس النقد الفني العلمي بقدر ما نريد أن نركّز على أن جمالية الشكل الذي يعكسه فن الحروفية يكمن في الانفتاحات الخلاقة التي أصبحت تحكم تحولات المقدس إلى الدنيوي، والدنيوي إلى المقدس في المساحة التي تجري فيها ولادة الأثر التشكيلي الفنّي. إن الجمالية التي باتت تعكسها الحروف في اللوحة التشكيلية تكمن في التوليفات والإيقاعات والهارمونية التي أصبحت تقوم على التمفصلات بين التجريدي والرمزي، وبين المقدس والدّنيوي وقد باتت تشكل المنطوق الفني والجمالي لفن الحروفية.

صلاح عبد الخالق (مصر)،
آية الكرسي.





هل ثمة نظرية جمالية للخط العربي في التراث العربي؟

شاكر لعيبي - العراق -

تمتلك حروف الخط العربي القدرة على بلاغة تشكيليّة تنتمي إلى طبيعة اللغة البصرية الصافية وحدها قبل معاني الكلام. لا أحسب أن مُراقِباً منصفاً سيقول لنا، في هذه اللحظة من تطور الخط العربي، أنه يتوقف بالفعل أمام مدلولات الكلام الفكرية ومعانيه لدى النظر إلى خط عربيّ موجود على جدار فسيفسائي تاريخي أو مشكاة فاطمية أو على صحن خزفي سمرقندي أو حتى في مخطوطة طبية قديمة، قدر ما يستجيب لقدرة الخط على مداعبة العين بصرياً في المقام الأول. أنني أشدّد على هذا المقام الذي قد لا ينفي ما عداه. إن الامتداد الشاسع المنفتح على جميع الإمكانات لحرف الألف، ورشاقة حرف العين التي يبرع الخطاطون المعاصرون، مثل أجدادهم، على اللعب بها تشكيليا، لا علاقة وثقى لها بأية حكمة برانية وفكر، سوى، ربما، بالأفكار والمعاني، المقحمة إقحاماً فيما بعد عليها، والمنَظَّر لها تنظيراً محموماً ذا طبيعة صوفية في الغالب.

هذا الحد في النظر إلى الخط العربي حاسم في تفهُّم طبيعته الشكلية، وفي تفحص أسباب الجمال فيه. وهذا الفحص ليس بدعة من طرفنا، فهو ما فعله، بالضبط، أسلافنا.

لقد استوقفتهم، مثلنا، الأشكال، قبل أن تستوقفهم المعاني .كانت المعاني، وربما ما زالت، ضاربة الجذور في قلوبنا المكتوية بنار الحكمة .سوى أن فن الخط العربي لا يحسب إلا لحكمة الجمال حساباً .لقد كان يهجر الحكمة اللغوية، اللفظية متوجها نحو حكمة (الشكل). من هذا المنطلق، يمثل الخط العربي محاولة عربية جدية في استخدام الأشكال التجريدية والهندسية في خلق عالمه. لقد كانت الحروف ذريعته الكبرى في سبيل ذلك الهدف.

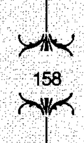
إن بعضاً من رافضي أن يكون الخط العربي محض أشكال بهيجة من دون معان، لا يستطيعون تقديم أدلة، من تاريخ فن الخط العربي نفسه، على اقتران جماله الباهر بتلك المعاني الكبيرة. فقد كتبت البسملة مرات لا تحصى على طول التاريخ العربي الإسلامي، بأشكال مختلفة بحيث انحفر معناها في الذاكرة الثقافية حتى أن لا أحد، بالتالي، سيفكر بالمعنى الجليل، قدر ما ستستوقفه طريقة كتابته. ولقد

من المسكوكات التونسية (البنك المركزي).

امتلك الخطّاطون طرقا متنوعة في كتابة البسملة، وتلاعبوا، ليس على معانيها القدسية المباركة، ولكن على أساليب كتابة السين والميم و(الله) و(الرحمن) مستعرضين لنا قدراتهم في (التجويد) واللعب على الألف واللام، أو ضبط الحاء أو التلاعب بحرف الميم. وكذلك فعلوا في «الله أكبر».

إن مفردة (التجويد) المستخدمة، فيما مضى، كاصطلاح نقدي غامض كلما تعلق الأمر بالخط العربي، كانت تنتوي، في تقديري، التذكير بأن القواعد الأساسية في كتابة الحرف العربي ثابتة ثبوتاً مطلقاً، وبأنها قد قُعِّدَتْ منذ حين، وتذكيرنا أن ما يجري المسّ به في هذا التجويد، ليس سوى العَرَض والعارض، أي الشكلاني. إنها تقول لنا في الحقيقة أن المنتوج من طينة واحدة وهو ثابت، على كل حال، مهما اختلفت ضروبه (الفكرية واللغوية والبصرية والموسيقية)، وأن ما يجب التوقّف عنده ليس سوى (جودته). هذه المشكلة حقيقية ليس في تاريخ الخط العربي وإنما في تاريخ الفكر الإسلامي نفسه.

(الحرف) ثابت و(الشكل) المكتوب به، والمجوَّد به عارضٌ، حسب هذا الفكر النقدي الفلسفي (الإبداع). الفردي إذن عَرَضِيٌّ، و(الحرفٌ) جوهريٌّ. هذه القضية تمسٌّ، بشكل وثيق، جميع نواحي الإبداع التشكيلي في الفن الإسلامي .وفيها يتساوى الفن التشخيصي، المكروه، وفن الخط العربي التجريدي، المقبول.



على أن هذه الطريقة في الطرح لم تكن، موضوعياً، ممكنة دائماً. وفيما يتعلق بالخط العربي، كان التقعيد لكتابة الحروف («علم قواعد الخط» كما يقول القلقشندي) بمثابة خطوة أولى للتلاعب بالقاعدة، بل كسرها، واختراع (تناسبات) أخرى للحروف المستخدمة نفسها. وللبرهان على ذلك نقول إن المسافة جد معتبرة ومهمة بين الخط الكوفي، الذي قد يكون الأقدم، وبين آخر صيحات الأقلام في العصر العباسي المتأخر. ثم بين الخطوط المستخدمة على نطاق واسع زمن الدولة العثمانية (الثلث) والدولة الصفوية (النستعليق) ثم الإبداعات الشخصية لخطاطين معاصرين كحسن المسعودي وكمال بلاطة، أو آخرين.

ومن باب اللعب أو المروق على قواعد الخط كان بإمكان الخطاطين القدامى اختراع أنواع جديدة من الخط، وكان بمستطاع المعاصرين تحويله إلى حقل تعبيري، إلى رسم شبه حر.

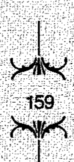
لكن إلى أي حد كان ذلك اللعب على التناسبات المعروفة وذلك المسّ الجريء بالأشكال الثابتة للحروف، مارقاً عن القاعدة الأصلية لطريقة كتابتها ؟

ليس إلى حد القطيعة أبداً، ولا إلى حد اختراع، مثلاً، أشكال حروفية جديدة للتعبير عن الأصوات المنطوقة التي تعبِّر عنها حروف الأبجدية العربية. لم يكن ذلك ممكنا، وليس بممكن طالما أن حروف الأبجدية لا تستخدم، حصرياً، كحقل للممارسة التشكيلية. إنها، قبل كل شئ، حقل للتواصل المعرفي الأشمل، الأبعد في الحضارة والضمير الديني والاجتماعي.

ليس بممكن لسبب آخر : بالنسبة للمشتغلين بالفنون البصرية المسلمين، فقد كانت مساحة المحظور كبيرة. لم يكن باستطاعتهم رسم الكائنات الحية بحريّة كاملة، ولا تمثيل الشخوص الآدمية من دون منع، ولا التعبير عن أنفسهم بمجسمات ثلاثية الأبعاد : نحت، من دون تكفير. كان الخط العربي، على المستوى الغرافيكي، حقلهم الوحيد تقريباً. وكان يجب استثماره بأقصى الدرجات. لذا طلع الخط العربي وانفجر، وتوسّع، وصار حقل تنظيرات جمة، لأنه ببساطة حقل الممارسة الفنية المقبولة اجتماعياً والمباركة دينيا. هكذا سيصير حرف الألف مثلاً، وهو خط مستقيم في نهاية المطاف، مجالاً لممارسات خصبة ستفجّر كل إمكانات الخط المستقيم، وسيُمنح هذا الحرف جميع التأويلات الغنوصية الممكنة (انظر «الفتوحات المكية» لابن عربي على سبيل المثال).

على أن الخط المستقيم ليس شيئا مُسْتَسْهَلاً وبسيطاً كما توحي جملنا أعلاه، مثلما ليس قليل الشأن تدوير دائرة حرف العين. لقد كان هذان الشكلان : الخط المستقيم والدائرة، محور عمل الفن والفلسفة لفترة طويلة ممتدة حتى يومنا الراهن. ومنهما تطلع إشكاليات جمالية ومدارس وتحققات تشكيلية عديدة. كانت الهندسة منذ الإغريقي (أقليدس) رديفاً للفكر التأويلي الصوفي.

ومنذ أن اقترب الفكر الإسلامي باحترام من الفكر الأغريقي، منح حروفه العربية التي وجدها أكثر رشاقة وغموضاً من هندسية الحرف اليوناني وصرامته، تأويلات جمة تذهب شتى المذاهب.



لنأخذ هذا المثال الشعري الذاهب في التأويل بعيداً :

(الصولي -أدب الكتاب :) قال أبو مقاتل الديلمي واسمه صالح :

شهدت لها (لام) الطراز بأنها
كُتِبتْ وكانتْ قَبْلُ عند (مهندسِ)
فإذا أدارتْ (قافَ) صدغٍ خلتها
أخَذَتْ قوامَ (الشّكْل) من (إقليدس)

حرف اللام يجد مرجعيته هنا عند المهندسين العارفين بالأشكال والذين يقف على رأسهم إقليدس. تصير الإحالة على اليونان دريفاً لعلاقة الخط العربي بعلم الهندسة، بينما يُعرَّف الخطاط، بالنتيجة، بوصفه مهندساً للأشكال. لنلاحظ أن الكلام يجري عن شكل تجريدي، وأن ليس هناك تأويل صوفي أو غنوصي للحروف، قدر ما توجد مقاربة بين ما توحي أشكاله التجريدية وصور الموجودات المرئية في الحياة : القاف يُقارن بتدوير الخصلة عند الصدغ.

لا يوجد اليوم موقف موحد في تأويل معنى حروف الخط العربي، وقبل ذلك في تفسير جمالياتها، وفي أسباب قوة الخط العربي بجميع أنواعه، وفي مواضع مقاربته بالفنون

والعلوم الأخرى، وعن العلاقة بين القاعدة في كتابتها والإبداع الشخصي في تجويدها، ولماذا يصير تجويدها قريناً بالإبداع الفردي المحض، مرات، رغم اتباعه للقاعدة المدرسية المعروفة في خطها. ولماذا لا تساعد القواعد المدرسية في خلق فنانين حقيقيين ؟

هذه الأسئلة، في واقع الأمر، هي أسئلة الفن برمته، وليست أسئلة الخط العربي وحده.

هل هناك مبادئ جمالية للخط العربي ؟

1 - الانسيابية، والمرونة :

الملح الأبرز الذي يجعل الخط العربي ذا طبيعة تشكيلية هو انسيابية حروفه، رغم أنها تكتب على سطر مستقيم. انسيابية لم يمنع من تدفقها اختلاف الأشكال صعوداً وهبوطاً على السطر الإفتراضي للكتابة.

لقد تطور الخط العربي تطوراً هجر معه نزعته الهندسية الأولى المتجلية في الخط الكوفي .وحتى هذا الأخير تعرّض لتدخلات كبيرة لكي يكون أكثر مرونة.

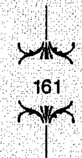
إن (المرونة) هي الخاصية الأساسية التي تفسّر لنا انحناء الخطاطين الدائب، وفي مختلف العصور، على رسم الشكل المعياري للحرف نفسه لكن بصياغات مختلفة. منذ الآن نستطيع الحديث عن الرسم بالمعنى الذي نتحدث به عن (الاستخدام الشخصي) للخطوط والأشكال الأساسية الواقعة تحت تصرف أي فنان.



لوحة للخطاط رجاني، حديث شريف على شكل طغراء، «شفاعتي لأهل الكبائر من أمتي»، (تركيا).

الحرف يغدو، لذلك، حقلاً فردياً لاستثمار الخط (line) قبل أن يكون إعادة وتكراراً لخط واحد ثابت. الأمر يشابه رسم الوجوه : أن مجموعة من رسامي البورتريه الواقفين أمام شخص محدّد، والمستخدمين المادة نفسها في رسمهم (الحبر مثلاً)، سوف يستخدمون الخطوط lines بطريقة جدّ شخصية، وسيبدعون أعمالاً مختلفة في رسم ذات الشخص. وهذا بالضبط ما يعنيه الصولي عندما قال إن الخط يقوم «لصاحبه مقام النِسْبة والحِليَة» بمعنى أنه يكون ممثِّلاً للشخص المبدع ولتفرّده الذي يُنسب إليه هو على وجه الخصوص، من بين المستخدمين الآخرين للكتابة عينها. وإذا ما عمَّمنا الفكرة، استطعنا القول بأن الأمر يتعلق بخصوصية الفنان في استخدام الأشكال كلها، الحروفية منها وغير الحروفية.

لقد حاول الجهد النقدي العربي القديم التعبير عن خاصيّة المرونة بمفردات عصره. ينقل الصولي (أدب الكاتب) نصيحة كاتب مشهور لا يسميه لطلابه، القاضية بضرورة «إرخاء ذوائب الخطوط»، ويعلق بأنه «يريد بذلك الحروف المخطوطة، كالياء والنون والعين والحاء المنفصلات وما أشبههن». والتعبير يسعى، في الحقيقية، إلى اقتناص تلك المرونة والانسيابية، خاصةً في معالجة الحروف التي تمنح الفرصة لذلك. ويضيف النويري (نهاية الأرب في فنون الأدب) بأن أجود الخط هو «ما تساوتْ أطنابه واستدارتْ أهدابه» وهو بذلك يضع قاعدة جمالية عامة للخط يمكن تلخيصها بالتالي : (تساوي الأجزاء والمرونة في آن واحدٍ)



والمقصود بتساوي الأجزاء : اتباع الخطاط القواعد العامة في رسم أشكال الحروف. تتكرر فكرة (اعتدال الأقسام) في قواعد الخط وتُعاد فكرة عدم (اختلاف الأجناس) في الخط، لكي تغدو إشارةً كبيرة إلى فكرة الانسجام العام في التكوين الخطي، بحيث لا تنحو كل كلمة مخطوطة في الجملة منحى نوعٍ مختلف من أنواع الخط. هذا المبدأ بداهة تظهر حتى في فن الرسم التشخيصي «المعاصرِ» الذي لا يعلن ارتياحاً لدمج أساليب مختلفة في العمل الواحد.

وفي هذا السياق، يظن بعضهم أن الخط العربي القديم يقوم على سمتين فنيتين : هما (التكرار) و(النمطية). إننا أمام نصف الحقيقية، أو فهم مختلف لحقيقية الخط العربي الجمالية. لقد جرى على الدوام استدراج التكرار إلى مواطن يصير فيها عنصراً إبداعياً يقوم بوظيفة جمالية محدّدة. إن وظيفة التكرار تقع في التمحور حول ثيمة واحدة وإشباعها نفسياً، وتقع في جلب الأبصار إلى المبُصَر، كما خلق حالة من التطريب الذي يشابه تطريب الغناء القائم على استعادة الجملة الغنائية مراتٍ كثيرة. لا يمكن مطالبة الخط العربيّ القديم بمبدأ تكسير القواعد الجمالية السائدة ٍفقد احتاج تاريخ الفن زمناً طويلاً وتحولات جذرية في الاقتصاد والعلم والاجتماع، لكي يصل إلى الثورة على الأشكال الكلاسيكية. ورغم أن الخط العربي وليد ثقافة محافظة عموماً، فإن منتجيه ما انفكّوا يجرّبون جميع الإمكانات التي تتيحها لهم القواعِد العامة للخط، لكي يتملّصوا منها، متحوّلين بالخط إلى نمط مُعْتَرَف به كفنٍّ جميل، مضيفين إلى القاعدة إضافات ذات شأن.

لكن ما هي المرونة على وجه التحديد ؟ هل هي خاصية معيارية، لها قوانين وقواعد، أم أنها محض تقدير شخصي من طرف الفنان ؟ سنؤجّل الإجابة على هذا السؤال إلى حين، معترفين أن مبدأ الانسيابية والمرونة يظل تقديراً عاماً مُستَنْتَجاً من مراقبة تطور الخط وطرق ممارسته.

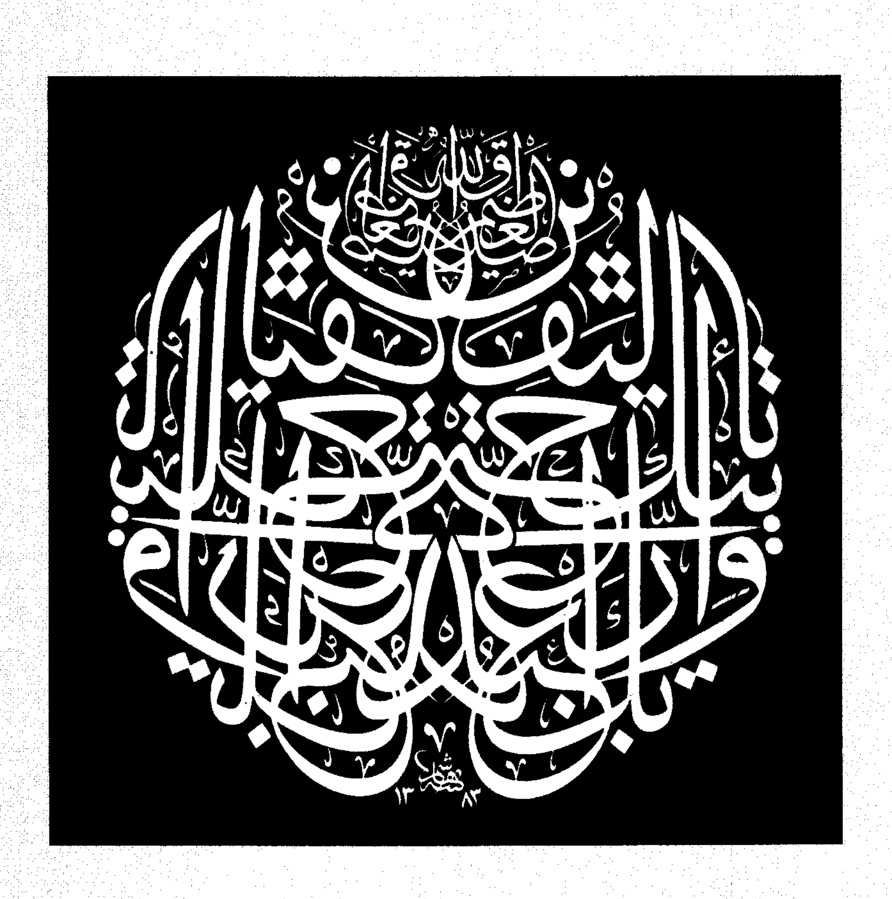
(انظر : صديق بن حسن القنوجي ت 1307 هـ : أبجد العلوم بجد العلوم. الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم).

2 - الوحدة والاتساق : التساوي في الأجزاء :

المعيار الجمالي الآخر للخط العربي هو مبدأ (الوحدة والاتساق). إن مبدأ الوحدة العضوية التي تلتمّ فيها أجزاء العمل الفني صارت مألوفة في النقد الأدبي الحديث .في النقد الجمالي العربي القديم، لا يبرز الخط فناً إلا بوحدة عناصر الكتابة واتباعها أسلوباً موحَّداً.

(الحرف) هو الوحدة المعيارية (للجملة) المخطوطة، مثلما أن (النقطة المعيارية) التي سنأتي عليها هي الوحدة التي ينبني عليها شكل (الحرف). يذكر الصولي توكيداً لقاعدة كون الحرف هو وحدة لمعيار الخط أن :

طول الخط لا عرضه هو أساس هذه الوحدة الخطية.



«واعبد ربك حتى يأتيك اليقين»
للفنان محمد هاشم الخطاط
(العراق).

ومهما بدا هذا المبدأ بسيطاً وطفيفاً وعريضاً، فإن له أهمية قصوى في تشكّل الوحدة العامة للعمل المخطوط. هكذا يتوجب التفريق بين حرف وحرف نسبةً إلى قرب مساحة الواحد من الأخر. هذا المبدأ الجمالي له اشتراطات تقنية تكاد تكون رياضية كما نعلم في الكتابات النظرية المتأخرة. وخلافاً لمبدإ (المرونة) المُستَنْبَط من المراقبة، فإن هذا المبدأ طالع من مقاسات مقرّرةٍ.

طول الخط لا عرضه من جديد هو ما يشير إليه نص ابن الهيثم في (كتاب المناظر) وإن كان يتحدث عن الاختلاف بصفته قاعدة جمالية : «النقوش وحروف الكتابة لو تساوت أجزاؤها في الغلظ لما كانت مستحسنة. وذلك أن أطراف الحروف وأواخر التعريقات إنما تحسن إذا كانت مستدقة وأدق من بقية الحروف. ولو تساوت أواخر الحروف وأوساطها وأوائلها ووصولها وتعليقاتها، وكانت جميعها في الغلظ على هيئة واحدة، لكان الخط في غاية القبح».

تقود هذه الوحدة، بالضرورة، إلى الاتساق، أي إلى التساوي النسبيّ للعناصر (أو الأجزاء إذا استخدمنا مصطلحاً رياضياً)، المكوِّنة لكلية لعمل، أي الخط. إنه تساوٍ محسوب رياضياً تارة في المصادر المتأخرة المكرسة للخط، أو محدوس حدساً في أوائل الكتابات النظرية.

ويحدد الزهري (رسائل التوحيدي) مسألة الوحدة والاتساق بالسيطرة على أمرين :
الأول : البراعة في وصل الحروف المختلفة الأشكال الواقعة في الكلمات الطوال، مثل : فسيكفيكم، والاستفهام، والصقالبة. وهذا يعني منح المُختَلِف وحدةً عامة.



الثاني : السيطرة على الحرفين المتماثلين في الكلمة الواحدة، مثل حططت وتكوكَب، وقصص. وهذا يعني جعل المتشابه من الحروف مقبولاً في الكلمة الواحدة.

إن العُجالة والكتابة المتعجلة التي لا تعير اهتماماً للتناسبات والتساوقات كانت مستهجنة. ولقد أُستخدم للخط المتعجِّل غير المتابع للقواعد مصطلح (المشق).

كان (المشق) في الأصل مصطلحاً حربياً بمعنى الضرب بالرمح ضرباً متتالياً سريعاً، لكنه، في فن الخط (الكتابة) عنى الكتابة السريعة. وقد نهيَ عن الكتابة السريعة، طالما أن الكتابة في الضمير الثقافي العربي هي نسق منظَّم يطلع من التأمل والعناء ويحتاج إلى ذوق رفيع صابر. المشق بهذا المعنى مصطلح يحدد (اللا وحدة) وعدم الاتساق المنبوذين في فن الخط.

على أن رفض المشق لم يكن مطلقاً، مثل أي مبدأ في جميع أنواع الفن، الخطي وغير الخطي، خاصة إذا أدّى وظيفة. لقد أُستُحسِنَ في مواضع وانُتُقِدَ في مواضع. وهذا هو فحوى كلام الصولي : «وقد يمشق الكاتب في حالين متضادين في أشد ما يكون نشاطاً، لشوق يده إلى الخط، وبعد عهدها به، وتفلتها إليه، فتنازعه يده إلى ذلك، وتغلبه إلى الإسراع، فتجري على غلوائها، وتمضي على درتها، ولا تتمهل لرفع حرف ولا خفض آخر».

3 - قواعد الخط رديفاً لعروض الشعر الإيقاعية المقعَّدة :

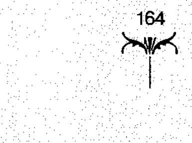
ثمة أكثر من إشارة لدى المؤلفين القدامى بضرورة أن لا يخرج الخط عن نسق إيقاعي واحد، فإذا خرج فإن ذلك يقوم في النفس «ما يقوم فيها من الشعر إذا اختلفت أعاريضه، وخُلِط فصيحه بمولّده» على حد تعبير الصولي.

في العودة إلى العروض تلميح ومقاربة بالفن الشعري الأكثر شيوعاً والأعرق في التقعيد.، حتى أن إشارةَ الصولي إلى خطوط الرياشي والمحقق والخفيف المطلق تبدو وكأنها تُذَكِّرُ الخطاطين بقواعد بحور الشعر (الطويل، الخفيف، الكامل، الرجز..الخ)، وتنبههم إلى ضرورة اتباع ما يشابه أعاريضها في فنهم الخطي.

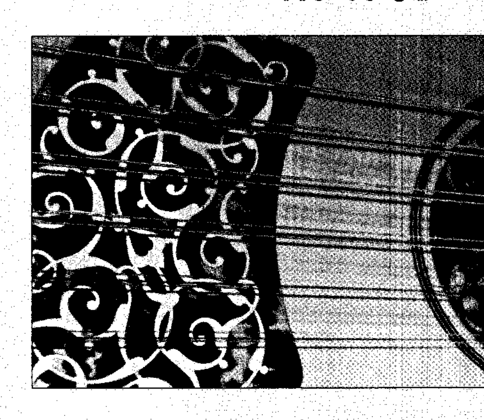
من جهة، لدينا تمثيل بضروب العروض لأنواع الخط، ومن جهة أخرى لدينا تذكير بعدم دمج الأنواع، في العمل الواحد، بالضبط مثلما لا يجوز ذلك في أوزان الشعر العربي التقليدي. هناك أيضاً انتباهة إلى عدم خلط فن الخط الراقي بالعادي منه.

أحسب أن مثل هذا المبدأ كان يجري مجرى البداهة في الثقافة العامة السائدة طالما أن الإحالة على العروض هي إحالة على البديهي المعلوم الكامن في وحدة العروض المعروف بالنسبة لجمهرة المتعلمين والمثقفين. (انظر : الصولي : أدب الكاتب).

4 - الخط العربي بصفته تأليفا موسيقياً يتابع نسباً ثابتة :



يمزج إخوان الصفاء[1] في إحدى رسائلهم عن الخط بين العَرُوضِ الشعري العربي والألحان الموسيقية. وهم بالطبع محقون في ذلك طالما أن العروض هو تعبير رياضي عن إيقاع نغمي.


إيقاع الأوتار... موسيقية الخط.

إن الفكرة الأساسية التي يصدر عنها الإخوان هي أن هناك نِسَباً ثابتةً في التأليف الموسيقي، هي ذاتها التي نجدها في أوزان الشعر. الوزن ألذّ من النثر بسبب (نسبة) التوازنات النغمية العالية فيه. ومصادر هذه (النسبة الفضلى) أو (النسبة المثالية) تضرب عميقاً في الفكر الأغريقي. بحر الطويل، في الشعر العربي، بالنسبة إليهم، المتكوِّن من متحركات وسواكن يتابع نسبة ذهبية هي «كنسبة خمسة أسباع» 7/5. ومثله، على ما يبدو من كلامهم، الخط العربي الذي عليه أن يتابع نسبة مثالية هي النسبة تلك : 7/5.

---

(1) هم جماعة سرية دينية وسياسية وفلسفية، عاشت في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري وجمعت معارف عصرها العلمية والفلسفية والدينية في رسائل تزيد عن الخمسين رسالة، وتكون ما يشبه بدائرة المعارف .وقد قسمت رسائل الإخوان إلى أربعة أقسام : قسم في الرياضيات، وقسم في الجسمانيات (الطبيعيات)، وقسم في النفسانيات (العقليات)، وقسم في الناموسيات (الالهيات)، فضلا عن الرسالة الجامعة التي تجمع وتوضح كل ما جاء بهذه الرسالة. ويذكر من هذه الجماعة خمسة أشخاص وهم :محمد بن مشير البستي الملقب بالمقدس، أبو الحسن علي بن هارون الزنجاني، محمد بن أحمد النهرجوري، العوضي، زيد بن رفاعة .ظهرت الرسائل عام 373 للهجرة .


إيقاع الأوتار... موسيقية الخط.

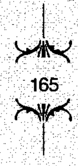
المبدأ الجوهري في فكر الإخوان هو وجود نسبة خفية تقود الفنون كلها، الموسيقية والتصويرية والخطية.

الخط العربي، بالنسبة لهم، يتابع مبدأين لا ثالث لهما : الخط المستقيم وهو قطر الدائرة، والخط المقوس (الدائري). من هنا سينبثق كل فكر الإخوان حول جماليات الخط العربي. والفكرة مستلهمة على ما يبدو من ابن مقلة الذي يسبقهم بنحو نصف قرن، ويستخدم النسبة ذاتها حيث تناسبات الحروف عنده، مقاسةً بالنقاط تتراوح من 5 إلى 7 نقاط.

الأصل في الخط، على ما يقولون، إننا نبدأ اعتباطياً بخط الألف بأي قدر نشاء، على شرط أن نجعل سماكته مناسبة لطوله، ونجعل طوله قطر دائرة ما، ثم نبني سائر الحروف مناسباً لطول الألف، ونقيس الباء وفق ذلك «فنجعل الباء وأختيها، كل واحدة طولاً ما، ولطول الألف ورؤوسها إلى فوق ثمن طولها مثل هذا ا ب ت ث».

العبارة الأخيرة تحدّد، في ظني، التناسب بين طول الألف (المستقيم) إلى عرض المَدّة الصغيرة لحروف الباء والتاء الثاء، هي الثمن، أي 8/1 بالضبط، بمعنى أن ارتفاع هذه المَدَّة هو الثمن من ارتفاع حرف الألف.

إن نظرية ابن مقلة (272 ت–328 هـ) بشأن قياس الحرف العربي وفق معيارية النقطة تسبق الإخوان، لكن من دون التأويلات اللاحقة لإخوان الصّفاء الغنوصية والهندسية والفلسفية. لقد تشبَّثَ ابن مقلة بالقياسات الرياضية في حين منَحوا الرياضيات أبعاداً تأويلية.



وسواءً تعلق الأمر بنسبة «خمسة أسباع» أو بأية نسبة أخرى، نحن هنا، على أية حال، أمام تقنين صارم لتناسق الحروف العربية.

يضع الإخوان أمامنا علاقات داخلية محسوبة بين جميع الموجودات، من أجل إقناعنا بوجود نسبة محدّدة في تشكيلات الخط العربي .علاقات تتبع ثنائية مطلقة، مُستَلْهَمَةٌ من الموسيقى تارة : العلاقة بين الزير والبم، ومن الشعر تارة : بين الوزن





خط الديواني الجلي،
تنميق الفنان حامد الآمدي
(تركيا).

والنثر، ومن الجنس البشري تارة أخرى :بين الذكر والأنثى، وبين المتحرك والساكن في العروض تارات، ومن الهندسة غالباً : الخط المستقيم والخط المنحني. وفيها كلها توجد نسبة ثابتة مُفْتَرَضَة هي أصل التأليفات الموسيقية والمعمارية والاجتماعية والغرافيكية.

إن فرضية نسبة «الخمسة أسباع» للتكوين المتناسب تستحق الكثير من العناية، وذلك بسبب تأصيلها المحسوب رياضياً، على الأقل، للخط العربي. لا نظن، أن مصادر أفكارهم بهذا الشأن حاضرة بالضرورة عند اليونانيين، أو لعلها على الأقل محوَّرة تحويراً جوهرياً لصالح الخط العربي. لم يكن الأغريق يعرفون أصلا شكلاً خطياً مثل الخط العربي.

5 - الخط بوصفه رديفاً للمعنى :

ما انفك الفكر النقدي التقليدي يُقّارِن المعني الجيد بالخط الجميل، بل يذهب إلى القول، ربما مفرطاً، أن الخط القبيح هو رديف لقبح المعاني. هكذا سيعلن أكثر من مفكّر بأن «رداءة الخط زمانة[2] الأديب» مقارَنةً بأحسن الخط الذي هو «إحدى البلاغتين»، ثم يُحكى لنا عن رجل، في السلطة، نظر مرة إلى خط بعض كتابه فلم يرضه، فقال : «نحّوا هذا عن مرتبة الديوان فإنه عليل الخط، ولا يؤمن أن يعدي غيره».

اعتبر الخط في بعض الفكر الجمالي التقليدي، نتاجاً لطبيعة بشرية متأصلة في الكائن، لا يقل غريزيةً عن ظاهرة الكلام. ولقد قورن اللفظُ بالخطِّ من هذا الباب :من كانت طبيعته حسنة حسَّن خطه، ومن كانت سيئة ساء خطه. اللفظ يعبر عن دواخل النفس، وإذن فالخط كذلك.

هذا المخطط الإجمالي العريض لا يقوم على قاعدة ولا برهان عقلي.
وفيما يتعلق بفن الخط فإن الضرورة التي تُوّجِدُ الخط (والمقصود بذلك الكتابة) تقع في أنه يُخّبِرُ عن الغائب وعن الماضي، وأنه يمثّل لذلك السجل الحقيقي لسيرة البشرية، وهواجسها.

اللفظ والخط يشكّلان (العبارة) أي (المعنى). إن الأشياء نفسها، وفق هذا الفكر، حاضرة موضوعياً في الخط، من بين أمور أخرى، والخط بالنتيجة حامل للمعنى.

لا نثق اليوم كثيراً بمصطلح المعنى وأن علينا أن نحدد المقصود به. لقد تداخلت المعاني. على أن معنى المعنى في النصوص القديمة يدّرِجُ، في أغلب الظن، في حقل عمله كل الأمور الواقعة في نطاق الخَيِّر بتجلياته العرفية والدينية.

(2) الزمانة هي المرض الدائم.

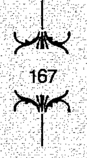
إن جمال الخط في النص الذي ينقله النويري (نهاية الأرب في فنون الأدب) متضمن كله أو جلَّه في المعاني التي ينقلها : «حسن الخط الذي هو لسان اليد، وبهجة الضمير، وسفير العقول، ووحي الفكر، وسلاح المعرفة..». وجرى تفسير الآية الكريمة «يزيد في الخلق ما يشاء» على أنه الخط الحسن. وقال الإمام علي بن أبي طالب :
«الخط الحسن يزيد الحق وضوحاً».

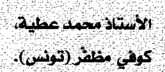
هكذا إذن اعتبرَ الخط رديفاً للمعنى، وحاملاً لمغزى، لحكمة، لتاريخٍ، للوعةٍ بين ثناياه، وأنه يشهرها في الحاضر، ويُخَبِرُ عن معاني الماضي للمستقبَل.

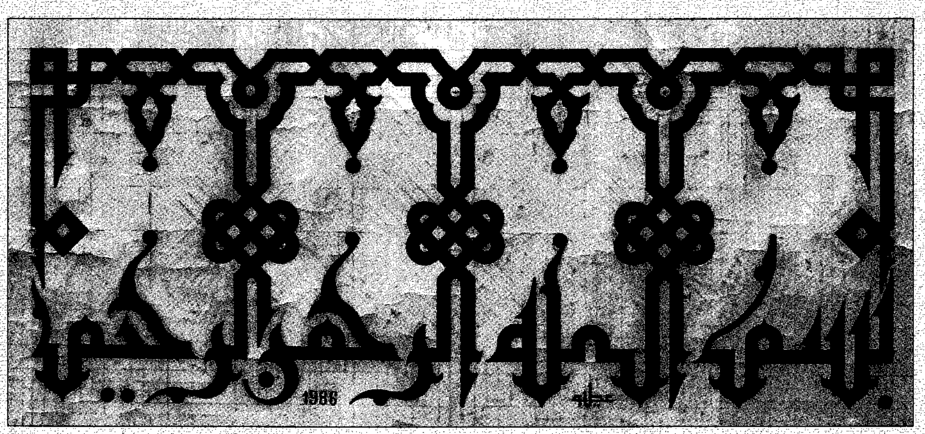
6 - الخط يتأرجح بين الضرورة والحرية :

إنّ فن الخط دليل على الذات المبدعة ولعله من البداهة اليوم القول إن الخط هو ممارسة جمالية كشّافة عن الشخصية الفنية، بحيث إننا نستطيع تمييز المبدع من خطه. لم يكن الأمر بهذا الوضوح لفترة طويلة من تاريخ الخط العربي.

يروي الراغب الأصفهاني (محاضرات الأدباء) أن «رجلاً ادعى على آخر بخط، له معه، فجحد المدعى عليه خطه، فتحاكما إلى سليمان بن وهب، فأحضر الخط وأملى على الرجل كتاباً طويلاً ردّد[3] فيه الحروف، فتصنع الرجل في كتابته، فأبت سجيته في أحرف إلا أن تأتي كما جرت به عادته، فتبين لسليمان كذبه، فاستقصى عليه حتى اعترف بخطه»، ويضيف الصولي أن سليمان سئل : كيف وقفت على ذلك ؟ فقال : «إنه يصنع في الرقعة كلها إلا في أحرف قذفتها سجيته، ولم يحترسْ منها طَبْعُه» .كان الرجل حِرفياً ماهراً، يهتدي بشروط محددة في كتابة الحروف إلا في بعض الأحرف التي أبت إلا أن تعبِّر عن نفسها بطريقة الرجل.
هذه الحكاية تبرهن على أن العرب اكتشفوا في وقت مبكر هذا (المبدأ البسيط الجذري).




الأستاذ محمد عطية، كوفي مظفّر (تونس).



(3) أي كرّرها عامداً.

الخط دليل على الذات المبدعة، حتى أن أحدهم كان يقول : «ما قرأت كتاباً قط لرجل إلا عرفت مقدار عقله فيه» (الراغب الإصفهاني).

يستبطن الفكر الجمالي التقليدي الفكرة على الشاكلة التالية : رغم كثرة عدد البشر فإن خطوطهم لا تقل تنوّعاً وتعبيراً عنهم، وهنا يصير الخط جزءً من الطبع الداخلي للإنسان. يعيد الصولي فكرةً قلناها سابقاً مضيفاً : «إن خط الإنسان يصير كحليته ونعته في الدلالة عليه.»
إن القواعد العامة للخط لا تنفي المباينة في الخطوط .وإن الخطاط يتأرجح بين (الضرورة) و(الحرية).

ولكي يفصِّل أبو حيان التوحيدي تصوُّره عن التداخل بين (الضرورة) و(الحرية)، فإنه يستخدم الخط العربي حقلاً للبرهان، ويذكر أن التوقُّف أمام عمل خطاطين اثنين محكومين كليهما بشروط الخط الأساسية، أي بالضرورة، سيقودنا إلى الاستنتاج أن عملهما متباين «من جهة حقائق الأشكال»، أي من جهة الحرية الفردانية التي لا تحتاج إلى تر جمان كما يقول، «حتى صار هذا الخط منسوباً إلى هذا، وهذا الخط مقصوراً على هذا، يقومان لهما مقام الحلْيَة المميَّزة، والصورة المقرَّرة». وأظنه يقدم مثالاً مرسوما، خطياً في كتابه للتدليل علَى الفكرة بدليل قوله : «في هذا الرسم الحاوي مَتْنَي الخط في حال واصل الفعل بحركة واحدة وزمان واحد».

وأحسب أن أبا حيان يقدم أمثولة تنظيرية أساسية بشأن علم الجمال، لا تقل شأنا عن أمثولات ابن مقلة وإخوان الصفاء، متبقياً في أفق فلسفي واضح، متأسّس على أصول منطقية وعقلية لا أثر للوعي الغيبي فيها، أو إلا أقله .إنه يهجر نهائياً الثنائية التي امتاز بها فكر الإخوان، وغيرهم، نحو أرض فلسفية أكثر تعقيداً.

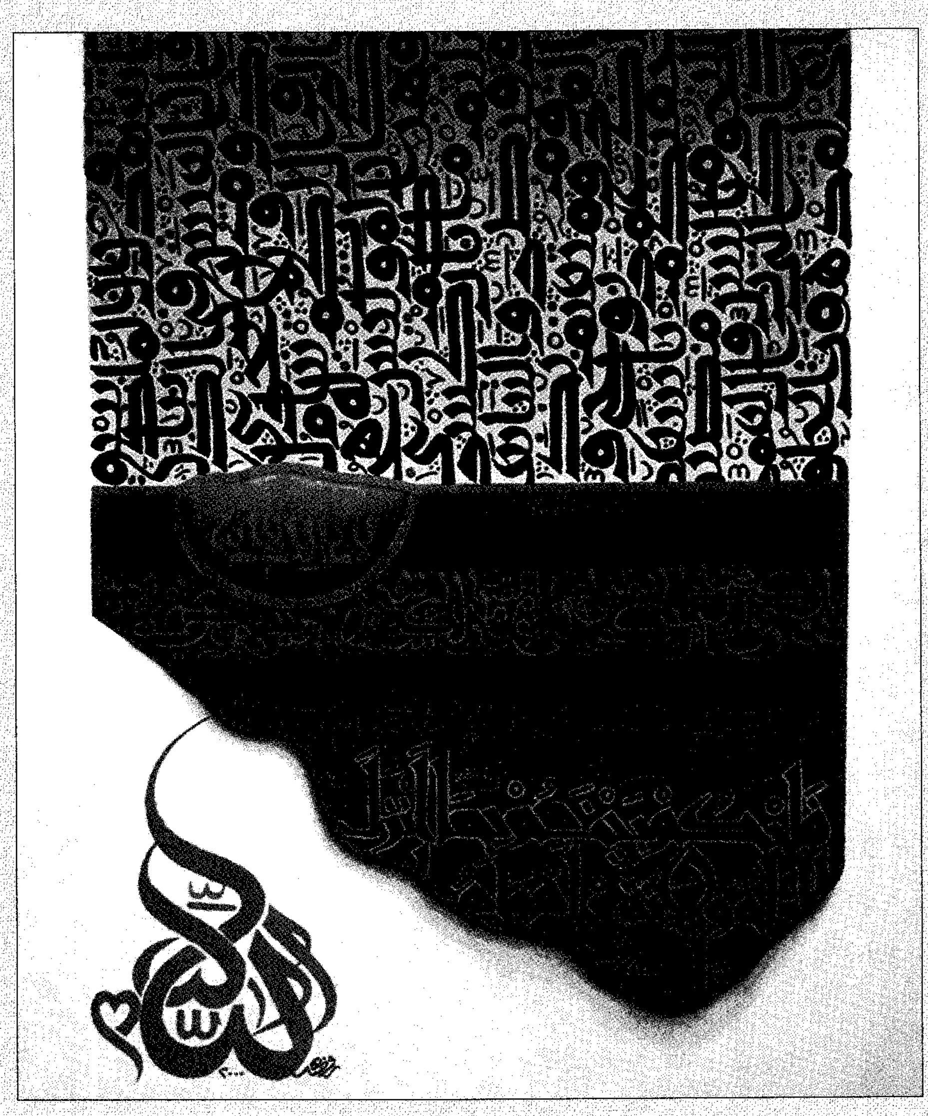
إن المعرفة تقع، حسب التوحيدي، في إدراك، المساحة الواقعة بين الضرورة والحرية. ولعل الأمر كذلك في فن الخط المتردد بين القاعدة الضرورية والخيار الشخصي الحرّ. (انظر : التوحيدي : البصائر والذخائر)

7 - (المتشابه) و(المختلف) في الخط العربي :

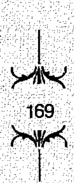
(الواضح) و(الغامض)بصفته لعبة شكلية

المبدأ الأساسي هنا هو ضرورة أن يكون الخط واضح المعالم، لكي لا يثير الالتباس، كأن وظيفته ليست غير تيسير التواصل بين البشر، لذا كان الأساسي في قواعد الخط هو التفريق بين (المتشابه) و(المختلف) بين الحروف، ودقّة رسم المختلف.

لا يُسمح باللبس إذن، ليس فقط لأسباب التصحيف والقراءات المغلوطة التي تقود إلى معنى مختلف ومغلوط، وإنما كذلك انطلاقاً من مبدأ جمالي يرى في الوضوح فضيلة فنية كبيرة. هذا المبدأ مطبق على نطاق واسع في الشعر القديم.



لوحة للفنان روضان بهية داود (العراق).



(الواضح) هو القاعدة بينما (الغامض) مرذول وليس بجميل.

لا تتبع هذه القاعدة مبدأً جمالياً فحسب، إنما تطلع من تفكير سياسي. إن بعض التخريجات التي يطالعنا بها التراث العربي عن المتشابه والمختلف، مستمدة من الفكر السياسي الذي حكم تلك الفترة. فالكبار والعظماء والملوك يمكنهم أن يعجموا ويشكلوا كتبهم لمن هم دونهم في المرتبة السياسية والاجتماعية، وعلى العكس لا يجوز للعامة ومن هم دون علية القوم، فعل ذلك. لماذا ؟. «إجلالاً لهم لكبار القوم والساسة ، عن أن يُتَوَهَّم عنهم الشك وسوء الفهم، وتنزيهاً لعلومهم وعلو معرفتهم عن تقييد الحروف». إنهم يقعون إذن في دائرة المعرفة المطلقة التي تعرف الغامضَ نفسه وتحل معضلاته.

في مقابل ذلك هناك رأي يقول بضرورة أن تكون الكتب الموجَّهة لرجال السلطة بأكبر الخطوط وأجلها، مقرونة بالشكل والإعجام، دليلاً على عظمة السلطة وجلالها. الحرف الكبير يماثِل لذلك الشخص الكبير المقام، والشكل والحركات مضافة لكي تُبهر البصر في مقامه الجليل .إنها موضوعة هنا لسبب زخرفي، إبهاري، وليس لعلة الوضوح أو الغموض.

يقدِّم القلقشندي، انطلاقاً من علم الفلك القديم، جرداً حروفياً قائماً على المتشابه والغامض. وما عدا مقدمته، فإن هناك ما يتوجب التوقف أمامه لجهة اهتمامه بإزالة (اللبس) في الكتابة. إنه يبدأ بحرف الألف بالطبع.

من الجدير بالملاحظ أن حرف الألف قد تميَّز وتفرد على الدوام في الفكر الجمالي العربي، وحيكت حوله مجموعة من المفاهيم، واعتبر معياراً .يقول القلقشندي أن ليس هناك في الحروف ما يشبهه في حالتي الأفراد والتركيب.

كان المؤلف مهموماً بفكرة التشابه والاختلاف وحدها في كتابة الحروف، مما يشي بالريبة من الغامض. ولهذا ما يبرره في سيرة الرجل الذي كان يعمل في إدارات الدولة الرسمية، وكان عمله موجَّهاً إلى الكتبة والموظفين الملزمين بتحرير تعاليم الدولة في شتى الحقول. كان وضوح الخط شرطاً من شروط الحرفة، رغم أنه لا يقول ذلك ويبدو وكأنه يقوم بتأصيلٍ وتقعيد عام لفن الكتابة.

هناك أمثلة أخرى، لدى مؤلفين وخطاطين كُثر منهم ابن مقلة والتوحيدي، لتقعيدات مماثلة. إن القلقشندي كان يضع، مثل أسلافه، نصب عينيه مشكلة (الغامض) و(الواضح) في المقام الأول. لم يكن الرجل يتكلم عن الخط بصفته فناً وإن أوحى بذلك مراراً، لكنه كان يتكلم عن الخط بصفته حرفةً يدوية مطلوبة في مؤسسات الدولة ويجب احترام قواعدها.

على النقيض من القلقشندي كان التوحيدي مهموماً بالجَمَال، في الدرجة الأولى .وهو أمر لم يمنعه من التشبث بإصرار بمشكلة الملتبس وغير الملتبس في الكتابة. إذا ما قرأنا بتمعّن نصه (رسائل التوحيدي) القائل : «يحتاج الكاتب إلى سبعة معانٍ :الخط المجرَّد بالتحقيق، والمحلى بالتحديق، والمجمَّل بالتحويق، والمزيَّن بالتخريق، والمحسَّن بالتشقيق، والمُجاد بالتدقيق، والمُتميِّز بالتفريق»، لاكتشفنا، بعد الشروحات التي يقدِّمها لتلك المصطلحات (التي يَخُصّ كل واحدة منها مجموعة من الحروف)، أن الأمر يتعلق بضرورة الكتابة الواضحة : استبعاد الغامض الملتبس في الكتابة، والتوكيد على الواضح منها، لكن بإضفاء مسحة جمالية عالية على الكتابة. التحويق مثلاً عنده هو «إدارة الواوات والفاءات والقافات وما أشبهها مصدَّرةً وموسَّطةً ومذنَّبةً بما يكسبها حلاوة ويزيدها طلاوة».

على أن الغامض يظل، في تقديري، متغلِّباً على الواضح في النماذج الجمالية العالية للخط العربي. لم يكن الخطّاط مهموماً بإيضاح مضمون دقيق أو رسالة رسمية قدر ما كان مشغولاً بإيصال فنه. وبعبارة أخرى كان هناك لعب شكلي متأرجح بين الغامض والواضح، لم يمنع حضورَه نصوعُ مضمونِ الرسالةِ التي ينقلها الخط للمشاهدين والقراء. إن خيرة نماذج ابن مقلة المتبقية تبرهن على أن وضوحه كان متسماً بنزعة فردية عالية وكأنه كان مكتوباً لجَمَال ذاته.

إن فحوى رسالة القلقشندي تقع، موضوعياً وإنْ لم يقل، في معرفته (التي صارت معرفتنا اليوم) أن جمال الخط يمكن أن يتأسس على ذلك الالتباس في شكل كتابة الحروف، وعلى ذلك اللعب الخلاق بين وضوحها وغموضها.

8 - الخط بوصفه زخرفة :

إن قراءة التوحيدي ربما دلت على إحساسه العميق بأن الخط العربي يمكن أن يُستخدم، في الحقيقة، كعنصر زخرفي في المحل الأول. إنه ينقل على لسان الخطّاط العسجدي قوله الدال :
«إن للخط ديباجة متساوية، وأما وَشْيُهُ فشَكْلُهُ، وأما التماعه فمشاكلة بياضه لسواده بالتقدير، وأما حلاوته فافتراقه في اجتماعه» (رسائل التوحيدي).

في شرح التوحيدي للمصطلحات التي يستخدمها في تقعيد الخط : (التحقيق) و(التحديق) و(التحويق) و(التخريق) و(التعريق) و(التشقيق) و(التنسيق) و(التوفيق) و(التدقيق) ثم (التفريق) نلمح، رغم إلحاحه على وضوح الأشكال المُطالَب به، على متطلبات جمالية أخرى تجعل الحروف «كأنها تبسم عن ثغور مفلجة، أو تضحك بين رياض مدبَّجة (..) حتى تكون كالأحداق المفتَّحة (..) بما يكسبها حلاوة ويزيدها طلاوة (و) بما يدل الحس الضعيف على اتضاحها وانفتاحها (..) كالمنسوج على منوال واحد (..) مما يحفظ التناسب والتساوي فإن الشكل بها يصح ومعها يحلو (و) بما يضيف إليها بهجة ونوراً، ورونقاً وشذوراً».

في تشبيه علامات الشكل بالتوشية، وفي التوكيد على توازنات لعبة الأسود والأبيض المشار إليها ببراعة، توشك أن تتيقّن أن الخطَّ ضربٌ من الزخرفة فحسب.

لقد توقف الشعراء ملياً إلى النزعة الزخرفية في الخط العربي. قال علي بن محمد العلوي يذم رداءة خطه (ابن الطقطقي : الفخري في الآداب السلطانية) :

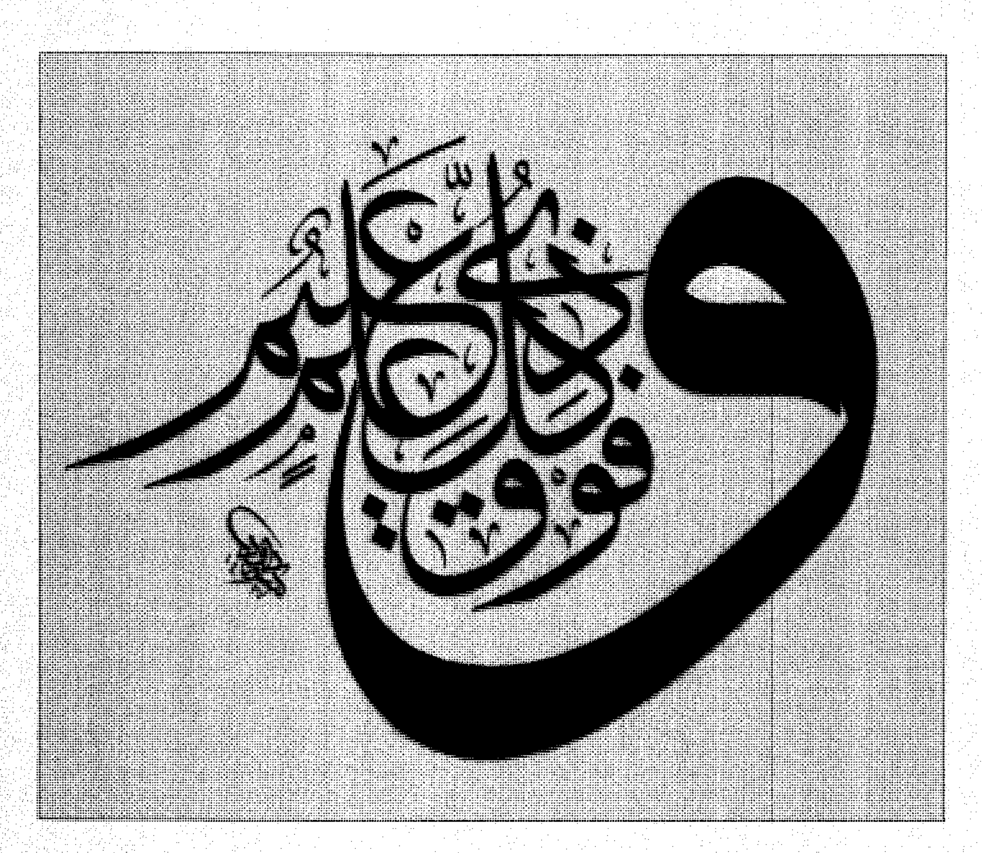


بوشان بهية داود
(العراق)

أشكو إلى الله لا يبلغني
خط البليغ ولا خط المرجينا
إذا هممتُ بأمر لي أزخرفه
سَدَّتْ سماجته عنه التحاسينا

وذُكِر أن المدات (في حروف مثل السين والشين والحاء والكاف وغيرها) تستعمل «لتحسين الخط وتفخّمه في مكان كما يحسن مُدُّ الصوت اللفظ ويفخمه في مكان».
هذا المدّ هو استخدام زخرفي من دون ريب.
ينطوي الخط العربي، بطبيعته الداخلية، على نزعة زخرفية.
على أن هناك أمرين يخصّان تطور الكتابة العربية، من جهة، والغياب النسبي للرسم من جهة أخرى، قادا إلى تعميق تلك النزعة الزخرفية فيه.

الأول : أن جذور الخط العربي تضرب عميقاً في الخط الكوفي ذي الطبيعة الشكلية الصارخة، الأعرق في التاريخ والأكثر ترسخاً في الضمير الثقافي. إن أشكال الحروف في الكوفي، الرأسية والأفقية ورؤوسها وسيقانها وأقواسها ومدّاتها، تستدعي فوراً جمالية ما وتخاطب العين مثلما تستدعي مضامين الكلام. جميع التحسينات الشكلية المضافة للخط الكوفي المورِّق في القرنين الرابع والخامس الهجريين (العاشر والحادي عشر)، وما بعدهما، المتجلية بتعقيد العناصر النباتية والهندسية، لم تفعل سوى توطين نزعته الزخرفية الصريحة، ودفعه دفعاً لأن يصير فناً للعين قبل أن يكون فناً للكلام المنطوق.



داود بقداش (تركيا).

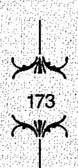
الثاني : إن التغيرات الشكلية البارزة التي دخلت مبكراً على الخط العربي نتيجة إضافة الاعجام (التنقيط) ثم حركات الشكل الإعرابية، قادته لأن يكون صفحة غرافيكية معقَّدة. هكذا صار وشياً بمعنى من المعاني : «وأما وشيه فشكله» (أي حركاته)، وهكذا سيتوغّل الخط العربي بالنقط والتشكيل في الحقل البصريّ والزخرفي المحض الذي تصعب حتى قراءته.

كان هناك أيضاً مسعى إرادي لتحويل الخط إلى ضرب من الزخرفة، كما يلمِّح الشاعر، وكما تبرهن تجديدات الخطاطين ومستجداتهم الحروفية وقواعدهم الشكلية وتحسيناتهم من كل نوع في التّقنيات والأدوات.

9 - الحروف بوصفها أشكالاً تشخيصية :

لقد جرى التقريب بين أشكال الحروف وأشكال الموجودات الواقعية، كأن جمالية الخط لا تأخذ دلالتها الراقية، في النهاية، إلا بتقريبها من فن الرسم الواقعي (الطبيعي). كان هذا الرسم موجوداً ومرهوباً ومحترماً لكنه كان يعاني من نقد فقهي شديد وكراهية.

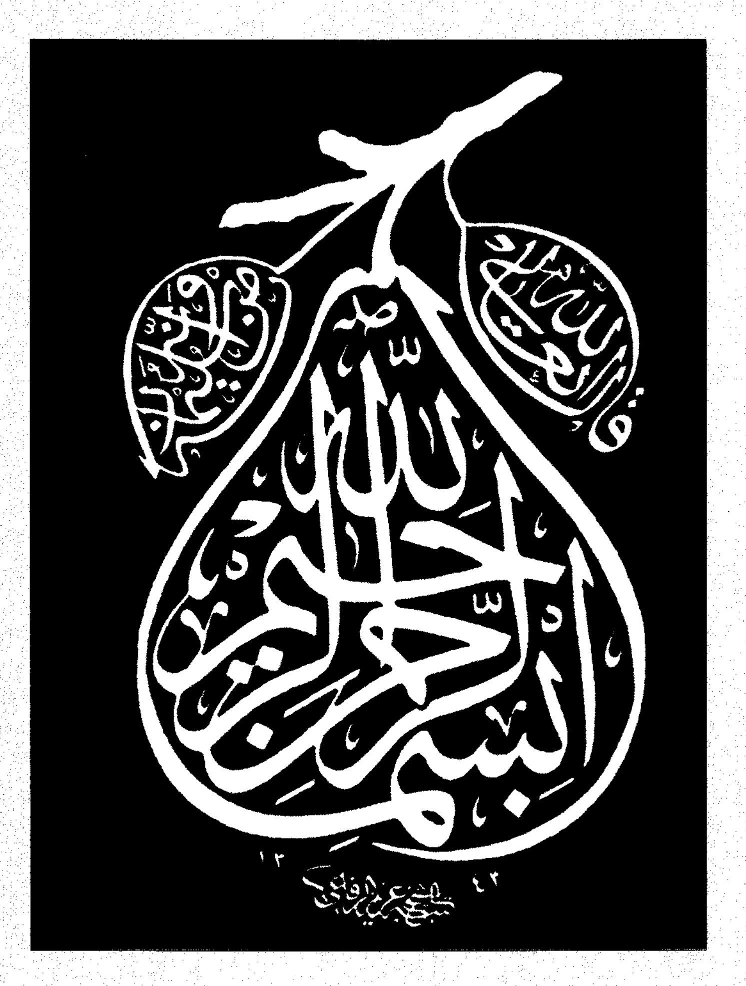
في تقريب الحروف بالأشكال الواقعية، تذهب الأدبيات العربية من الطُرَف والنوادر إلى التشبيه الجاد مروراً بالمقاربات الرمزية الصوفية.



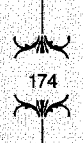
ينقل الراغب الأصفهاني (محاضرات الأدباء) تشبيه أحدهم الشارب قوله : «فجاء كنصف الصاد من خطٍّ كاتب». ويذكر الصولي (أدب الكتاب) أن «أبا هفان عبد الله بن أحمد المهزمي كان من أقبح الناس خطاً، وكان يبتدئ الخط من رأس الورقة ويعوج سطوره حتى يبقى آخر سطر في الورقة كلمة واحدة، فرثاه يحيى بن علي فقال في مرثيته :مع خط كأنه أرجل البط أو الحط في ذوي الفتيان».
وينقل الراغب الأصفهاني كذلك قول الشاعر :

وكأنّ أحْرفَ خَطِّه شَجَرٌ
الشَّكلُ في إضْعافه ثمرٌ

أما النصوص الجادة فهي صادرة من ابن البواب، وكان يُشبّه حرف الألف بالراهب في محرابه السابل الشعر على أثوابه، وحرف الباء أصله من ذنب الحيّة في التجريد، والعين تَشْبَه شكل نعل أو تُشَبَّه بفك سبع ضار أو فك ثعبان، وأنها تَشْبَهُ أحياناً إذن فيل، وإنها في العين المركبة قد تشبه الشفرة. وإن بياض حرف الفاء هو العَجَمَة (أي النواة) من تفاحة وإنها حين تُكتب فبياضها شكل حمّصة. وإن بياض حرف القاف العَجَمة من سفرجلة. والصاد إن جاءت في أوائل الكتابة فتكون بشكل دال أُلْصقَتْ بألف بياضها إجاصة. والنون معّرَّق كالحاجب المقوَّس، وإن الهاء حين تُكتب بين حرفين تشبهُ خصية بَغْلٍ أو أُذُن فحل، وحين تكون الهاء مركَّبة تُشبه خرطوم نملة. وحرف الواو شبّهه براءٍ



بسملة في شكل إجاصة للشيخ عبد العزيز الرفاعي (تركيا).



شَرُفتْ هامته وإنها في خط النسخ والريحان تشبه القنفذ إذا ما اجتمعا والسبع إذا أقعى عاجزاً . كما أن اللام مع ألف تشبه المقص إذا ركّبت. وإما الياء فتشبه الشفرة اللطيفة[5] هذا عند ابن البواب وحده.

كانت الجيم كناية عن الصدغ وهي الأذن، والصاد هي مقلة الإنسان، والدال صورة العاشق المنحني لفرط الصبابة، والسين هي الأسنان الجميلة، والميم الفم الجميل، والواو صورة الزورق والراء صورة الهلال[6] .

في الفكر الصوفي، خاصة عند ابن عربي، تأخذ الحروف(أعني أشكالها)مدلولات ميتافيزيقية وتصير تجلياً للاسم الأكبر. إن مقارباتها تتمُّ، في الحقيقة، بالجسد البشري قبل أي موضوع مرئي آخر. هكذا سيتكلم حرف الألف على لسان ابن عربي بصفته العبد الضعيف :

(5) هلال ناجي : ابن البوّاب، عبقري الخط العربي عبر العصور، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1 سنة 1998 ص 42-40 بتصرف منا. والمؤلف ينقل عن الأرجوزة الفريدة التي خلفها لنا الإمام محمد بن الحسن السنجاري (القرن التاسع الهجري) بعنوان (بضاعة المجوّد في الخط وأصوله) المنشورة في مجلة (المورد)، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع سنة 1984 بتحقيق من هلال ناجي.

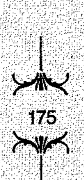
(6) عن عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي ص 120 .

فأنا العبد الضعيف المجتبي
وأنا من عز سلطاني وَجِل

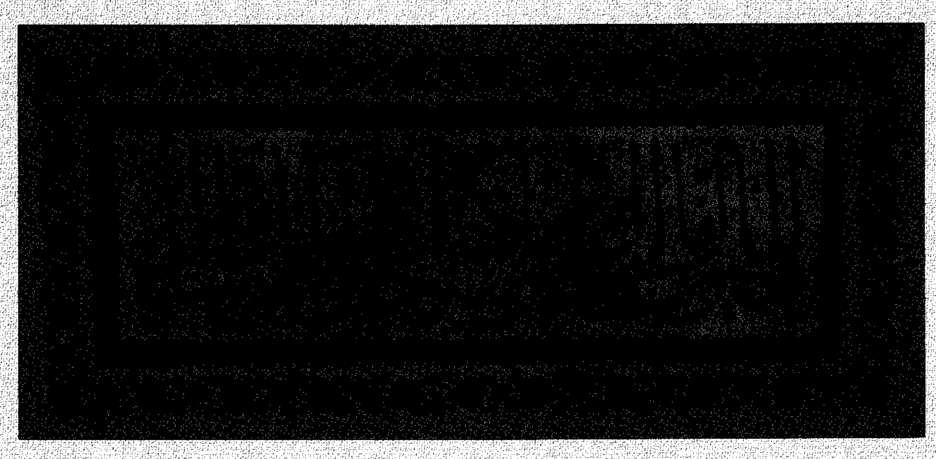
وهو أمر يتعلق في تقديرنا بطبيعة الخط نفسه الذي أوجد لنفسه مرتكزات في علم الجمال، وليس فحسب في فن الكتابة. وقد كان يجب المضي خطوة حاسمة أخرى بهذا الاتجاه، والذهاب، صراحة، إلى ملامسة فن التصوير ومجاورته وهو ما نتأكد منه في هذه الأمثلة. هناك براهين أخرى تقع في أن معظم الخطاطين كانوا يتقنون، في تقديري، فن التصوير. هذا ما يبرهنه مثال الواسطي وما قد تبرهنه الأدلة المنطقية القائلة أن مَنْ يتقن استخدام الخطوط ويستطيع تنفيذ أشكالها بمرونة، قادرٌ على ممارسة الرسم التشخيصي بالقدرة ذاتها. بل ما تبرهنه معلومة ياقوت الحموي الجوهرية عن ابن البواب :

«كان في أول أمره مزوِّقاً يُصوِّر الدّور ثم صَوَّر الكُتب ثم تعانى الكتابة ففاق فيها المتقدمين وأعجز المتأخرين، وكان يعظ بجامع المنصور».
إنها إشارة صريحة إلى اندماج مهنتي (الخط) (بالرسم) يومئذ.

تتعلق القضية، بشكل حاسم، بالسياقات التاريخية : كلما تقدمنا في التاريخ، شهدنا اختلاط الخط بالرسم، وشهدنا في الوقت نفسه وفرة من الخطاطين الذين يمارسون التصوير. إن المفردة (الرسّام) المعروفة اليوم على نطاق واسع هي مفردة اُخترعتْ، حسب تقصياتنا، بدءاً من نهايات القرن الرابع عشر الميلادي في العالم العربي - الإسلامي. قبل هذا القرن لا توجد، ببساطة، هذه المفردة بمعناها الاصطلاحي المعروف لدينا.



في ذلك القرن ستشيع وتنشر المفردة (الرسّم) وسيُمارِس من يُلقب بها كلا الفنين : الخط والرسم .



جيلاني الغربي، جلي ثلث
(تونس)، بيت الحكمة، 1997.

إجازة الخطاط

عبد الرضا القرملي

من العراق، 99 × 69 سم.



روحانية فنّ الخطّ والرهانات الأسلوبية المعاصرة

محمد امزيل - المغرب -

لقد حاولت ما أمكن أن ألخص مداخلتي مركّزا على ثلاث محطات وهي :

1 - الممهدات الأولى لظهور قواعد فن الخط
2 - ملخص عن القواعد الأولى منذ عهد ابن مقلة مؤسس المدرسة العراقية إلى ظهور مدرسة التجويد النهائي التركية.
3 - ثالثا وأخيرا محاولة تطبيقية ملخصة حول خصائص الرسم الكرافيكي في فنّ الخط خصوصا خط النسخ، وهي عبارة عن ورشة تطبيقية تمّت برمجتها.

1 - لنبدأ بالمحطة الأولى وهي : الممهدات الأولى لظهور قواعد فن الخط

بسملة : «اقرأ باسم ربّك الذي خلق خلق الإنسان من علق، اقرأ وربك الأكرم الذي علّم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم» خمس كلمات في أول سورة نزلت من السماء تهمّ خلق ووجود الإنسان أي البشرية كافة : وهي كلمات اقرأ - خلق - الإنسان - علّم - القلم،



من أعمال محمد امزيل (المغرب).



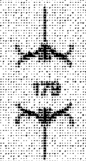
لوحة للخطاط محمد امزيل (المغرب).

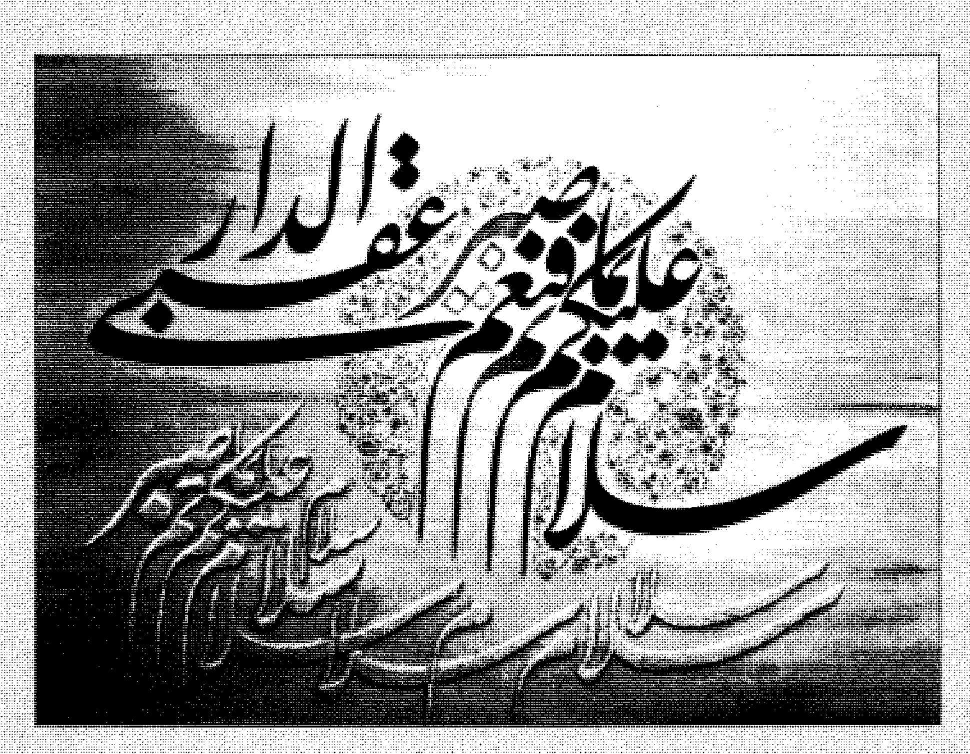


كلمات كافية لكتبة الوحي أي كلام الله المقدس ليدركوا أهمية القراءة ومصدر خلق الإنسان ومكان القلم وكرم الله في تعليم الإنسان ما لم يعلم. بل كيف ستكون نفسية هؤلاء الكتبة الأوائل وجوارحهم أمام جلال كلمات الله المنزلة عندما يسمعون بلاغة وحكمة الخالق المطلق في هذا الوصف الرائع الإعجازي وهم يمسكون الأقلام والمداد. «ولو أنّما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمدّه من بعده سبعة أبحر ما نفذت كلمات الله، إن الله عزيز حكيم». بل ألا يكفي فقط القسم بالقلم من طرف الخالق في الآية «ن والقلم وما يسطرون» لتجعلهم في رهبة وخشوع أمام القلم، هذه الأداة التي شرفها الخالق عندما يسمعون بأن «أول ما خلق الله القلم» ثم يلاحظون أن سورا عديدة بدأت بحروف، مما يعطي للقلم والحروف مكانة مقدسة، ناهيك عن وصايا الرسول (ص) المعروفة لكتابه حول الكتابة وآدابها والشكل الذي يجب أن تكون عليه بعض الحروف في البسملة بالإضافة إلى الأقوال المشهورة لسيدنا علي (رضي) الذي كان أحد كتبة الوحي «الخط مخفي في تعليم الأستاذ وقوامه في كثرة ودوامه على دين الإسلام».

الا يكفي قبل ذلك سماع هؤلاء الكتبة الأوائل قبل بداية مهمتهم ومسك القلم بأن الله حث على ترتيل القرآن، أي تجويده بأحسن نغم لمخارج الألفاظ. أليس ذلك إشارات إليهم حينما جاء دورهم بأن يجيدوا كتابة كلمات الله بأحسن تناغم لأشكال الحروف. فإذا كان الله كما ذكر «لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم» فهي إشارة أيضا ليبتكروا حروفا في أحسن قوام، «ثم أنشأناه خلقا آخر فتبارك الله أحسن الخالقين» إنها إشارات هنا وهناك تصب كلها حول الخلق والحسن والجمال والإبداع من مبدع الكون، فتلقّفها هؤلاء الكتبة الخطاطون الأوائل بشحنات إيمانية أفرزت ابتكار حروف آية في الجمال والإبداع، رغم أن العرب قبل الإسلام حديثي العهد بالكتابة لأنهم أمة شعر وفصاحة يعتمدون على الذاكرة أكثر من الكتابة. وما تطوير الحروف بهذه السرعة والوتيرة المذهلة مقارنة مع بقية الأمم إلاّ تأكيد جلي على أن تلك الإشارات الربانية والأحاديث الشريفة والأقوال المأثورة وراء هذا التجويد الذي ظهر منذ المصاحف الأولى : وإذا تأملنا المصحف المنسوب إلى سيدنا عثمان (رضي) والموجود بمتحف طوب كابي باستانبول، والذي تشرّفتُ بمشاهدته مباشرة وغيره من المصاحف اللاحقة ليحس المرء من خلال انضباط خطوطها الكوفية، كأن الله أنزل السكينة على أيدي كتابها ليؤدوا تخطيط الحروف التي تجسد كلمات الله على أحسن شكل، ولا عجب في ذلك، ألم يقل الله «إنّا نحن نزلنا الذكر وإنّا له لحافظون». وقد حفظه تلاوة في صدور المؤمنين أولا ثم حفظه كتابة أيضا.

أما إذا تأملنا كوفي المصاحف منذ القرن الأول إلى القرن الثالث الهجري، فأنا شخصيا أعتبره إعجازا للخطاطين والمصممين الكرافكيين، نظرا للدقة التي كتبت بها الحروف وتطابق التشابه منها. بل احترام ذلك البياض الدقيق مثل الشعرة داخل حروف



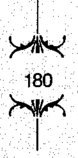


لوحة لمحمد عزيل
(المغرب).



لوحة لمحمد امزيل (المغرب).

الطاء والصاد والكاف وغيرها دون الحاجة إلى مسطرة، كأنّه يدل على تدخل طاقة روحانية ربانية خلال تنفيذ تلك الكتابات.



وإذا تأملنا صفحة واحدة فقط سنستنتج بأن قواعد الخط أي النظام الهندسي للحروف قد وجدت منذ تلك الفترة وكأن الخطاط آنذاك كانت عنده شبكة تصميم في ذهنه يضبط من خلالها توزيع الحروف والكلمات والسطور في انسجام مدروس يدل على وعي هؤلاء الخطاطين الأوائل بجماليات الحرف البصرية والتشكيلية قبل ظهور ابن مقلة.

2 - القواعد الأولى منذ عهد ابن مقلة مؤسس المدرسة العراقية إلى ظهور مدرسة التجويد التركية

بعدما بدأت الأمة الإسلامية في التوسّع خصوصا في القرن الثالث الهجري أصبحت الحاجة إلى التدوين والمعاملات والدساتير وغيرها، مما أدى إلى ضرورة ابتكار خطوط جديدة ليّنة تستجيب لحاجيات السرعة التي لا يوفّرها الخط الكوفي، فبدأت الخطوط الليّنة الأولى تظهر وتتشكل إلى أن ظهر النابغة الخطاط ابن مقلة الذي وضع القواعد الأولى للخطوط الليّنة، واعتقد شخصيا أنّ جماليات الخطوط الكوفية المضبوطة وفق النظام الهندسي الذي أشرنا إليه من قبل كانت وراء وضع ابن مقلة للقواعد الأولى للخطوط الليّنة وفق نظام هندسي مبتكر يتّسم بالجرأة والسبق المبكر، يدلّ على عبقرية فريدة. وقد أسعفته معرفته بالهندسة والأدب إلى ابتكار هذه القواعد المشهورة بفكرة إدخال الحروف داخل قطر الدائرة التي ستحيط بطول الألف مستوحيا الشكل من صورة الإنسان نفسه الذي خلقه الله في أحسن تقويم وجعل طول

قامته مناسبا لعرض جسمه وهي من النّسب الفاضلة التي تصب في أحسن المقاييس الذهبية المعروفة.

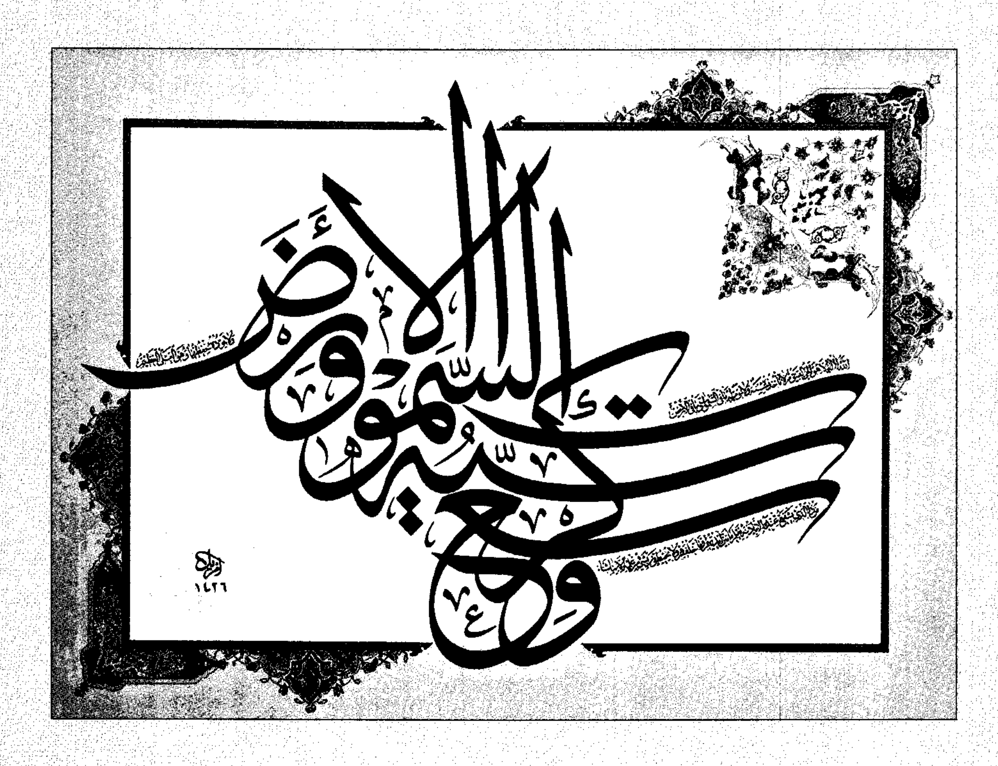
وهكذا وضع ابن مقلة الألف داخل قطر الدائرة على هيئة الإنسان وجعل طوله مناسبا لعرضه ثمّ استخرج بقية الحروف من نفس الدائرة، ووضع مقاييسها وأوزانها ولم يكتف بذلك بل أضاف رسالة نظرية حول علم جمال الخط وأشكال الحروف وأوضاعها وحسن التركيب والتأليف وغيرها من عناصر جمالية تلتقي مع عناصر الفن التشكيلي المعروفة، مضيفا أيضا طريقة تحضير المداد والقلم وأخلاقيات الخطاط، وبذلك فتح الباب على مصراعيه نحو الإبداع في مجال فن الخط.

ويمكن أن نقارن فكرة الدائرة هذه بالرسم الدائري الذي وضعه الفنان الشهير ليوناردو دافنتشي في عصر النهضة حيث رسم جسم الإنسان داخل الدائرة ليحدد أبعاده ومقاييسه، وتأملوا الفرق في هذا السبق بين القرن الثالث الهجري لابن مقلة والخامس عشر الميلادي لليوناردو دافنتشي.

ولكي نبقى في إطار محور التقعيد الذي سيفرز بالنتيجة الظاهرة الأسلوبية نذكر وكما هو معلوم عند الجميع أن الخطاط ابن البواب هذّب طريقة ابن مقلة. وهنا تكمن أهمية القواعد إذا كيف سيهذب ابن البواب أسلوب ابن مقلة لو لم يطلع عليه ويدرسه .فلا يمكن الإبداع والتجديد من فراغ. وهكذا تسلسل التطوير والأسلوب حتى وصلت المدرسة العراقية دورتها في عهد الخطاط ياقوت المستعصمي حيث توضحت أنواع الخطوط وأساليبها وذاعت شهرة هذا الخطاط من خلال إبداعاته سائر الأقطار الإسلامية. ذلك أنّ جماليات فنّ الخط الأصيلة والموروثة عن أسس تحترم قواعد التناسب والتوازن والإيقاع الموسيقي قد اخترقت قلوب كل عشاق الفن البصري. ناهيك منهم من لهم رابطة دينية مع هذا الحرف الجليل. فلما وصلت رحلة هذه الخطوط بقواعدها إلى بلاد الفرس احتضنوه ولما استقرّ في وجدانهم ابتكروا من خلاله خطا جديدا له بعض خصائص الرسم في خط النسخ إلا أنه يتميز بإيقاع موسيقي أكثر عذوبة وانسيابيّة وهو خط النستعليق الذي يرقص في فضاء السطر واللوحة برشاقة متباهيا بين الرقّة والسمك مبرزا خصائص هذه الأمة الفارسية وحبها للرسم والطبيعة والموسيقى، ولا غرابة في ذلك فإن الذي أبدع هذا الخط كان وزيرا أيضا وفنانا موسيقيا وهو الخطاط مير علي التبريزي.

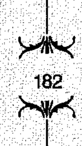


ولندخل الآن إلى ذروة الإبداع وأقصد بذلك ظهور مدرسة التجويد التركية .تعتبر فترة احتضان فن الخط من طرف الأتراك العثمانيين بإجماع العصر الذهبي لفن الخط من خلال تجويدهم للخطوط الموروثة عن ياقوت المستعصمي لتبدأ صفحة جديدة من التطوير والابتكار ذلك أن الشعب التركي قد فعل فيه الخط ما لم يفعل في غيره، ولا عجب في ذلك فهم أصحاب الدقة المتناهية في فن العمارة والزخرفة والأعمال اليدوية الفنية، حيث تتجلى عبقرية الفنان التركي الذي يعشق الجمال الطاهر، فاختلط هذا العشق بالإيمان والتسبيح، وسرعان ما بدأ يفوح عطره من خلال مدرسة التجويد التي دشنها شيخ الخطاطين الأتراك حمد الله الأماسي. ثم



لوحة لمحمد امزيل (المغرب).

تنطلق عبقرية الأتراك لتنقح الخطوط الموجودة وتبتكر خطوطا جديدة مثل الديواني وجلي ديواني والرقعة والطغراء التي تعتبر ذروة الإبداع الموسيقي والكرافيكي والتشكيلي التي تخطف الأبصار. وإذا بالخط يزهو بجماله وهو محتضن من طرف السلاطين العثمانيين.



وإذا كان الحافظ عثمان قد طور خط النسخ والثلث فإن ظهور أستاذ الأساتذة مصطفى الراقم قد أضاف رونقا وجمالا ورقّة إلى تلك الخطوط الموجودة بفضل طريقة تشريحه الجديد لقواعد الحروف ووضعه لتراكيب جريئة تصل حد الإعجاز الفني في تسلسل الحروف والعبارات الصعبة، بل نقل الخط من شكله المخطوط إلى لوحات رائعة كبيرة تبرز خصائص الجلي الذي دشّنه وأبدع فيه نظرا لخلفيته كرسّام له علم التشريح وعلم المنظور والأبعاد إلى أن ظهر الفنان الكبير سامي الذي وصل في عهده خط الثلث الجلي إلى دروته حتى الآن كما وصل خط النسخ إلى أحلى صورة له على يد الخطاط شوقي. وهاهم اليوم أحفاد الشيخ حمد الله الأماسي الخطاطون الأتراك مازالوا على هرم الإبداع الخطي ليؤكدوا بأن عشقهم لهذا الفن مازال يسري في عروقهم وأن إستانبول ما زالت عاصمة فن الخط، وكما أكّدت ذلك شخصيا خلال شهادتي حول أستاذي الجليل الشيخ حسن جلبي أطال الله عمره وخلد في الصالحات ذكره في مجلة حروف عربية الغراء، أؤكد اليوم ذلك مرة أخرى بأن مجرد استنشاق هواء استانبول كاف ليهيئ الخطاط الهاوي وليصبح خطاطا حقيقيا، فقد كنت أحس أثناء وجودي هناك في المتاحف كأن أرواح الخطاطين العمالقة القدامى تحوم حول أعمالهم الخالدة لتهمس لعشاق هذا الفن المتيمين به المخلصين له بصدق ببعض أسرار هذا الفن الخالد الذي يشكل رابطة روحية بين عشاقه في مختلف العصور بشكل غريب لا يتوفر في أي فن من الفنون الأخرى.

3 - فن الخط والرهانات الأسلوبية المعاصرة

قبل التطرّق إلى محطة الرهانات الأسلوبية المعاصرة لفن الخط، أودّ أن أشير إلى أنه إذا كان هناك من يدعي افتراء بأن قواعد فن الخط الأكاديمية عبارة عن نظام هندسي لا يعطي الحرية للفنان لكي يبدع، وهذا في الواقع افتراء مراوغ يبطن عجزا، أقول إن تلك القواعد لا تترك مجالا للفوضى، لأن عدم النظام يعني بالمحصلة العبث والاضطراب، والكون كله بني على نظام متوازن، فتأمل نظام الله في قوله «لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون» فلو خرجت الكواكب عن هذا النظام ... لهل يمكن أن تتصور مصير الكون ؟. فإذا كان الله يقول ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت، فكيف يا ترى سيبدع البشر من فراغ ومن خلال أسلوب يلغي كل تلك التجارب الإنسانية التي أثبتت مسايرتها لكل العصور مع قابليتها للتجدّد والتطور. إن القطيعة مع الموروث الثقافي بدعوى الحداثة ستنتج فقط حداثة متطرفة تلغي الآخر .بل يجب أن نسجل بكل اعتزاز أن تلك القواعد الأكاديمية لفن الخط التي بنيت على أسس جمالية تستجيب لعناصر الفنون التشكيلية كالكتلة والفراغ والتوازن والإيقاع الموسيقي والتناسب والحركة وغير ذلك من الجماليات البصرية، وإن ارتكزت على حروف عربية، فهي قد اخترقت حاجز اللغة والزمن عند المتلقي الآخر كيفما كانت لغته، لأنها تخاطب النفس والوجدان منذ القدم حتى الآن.

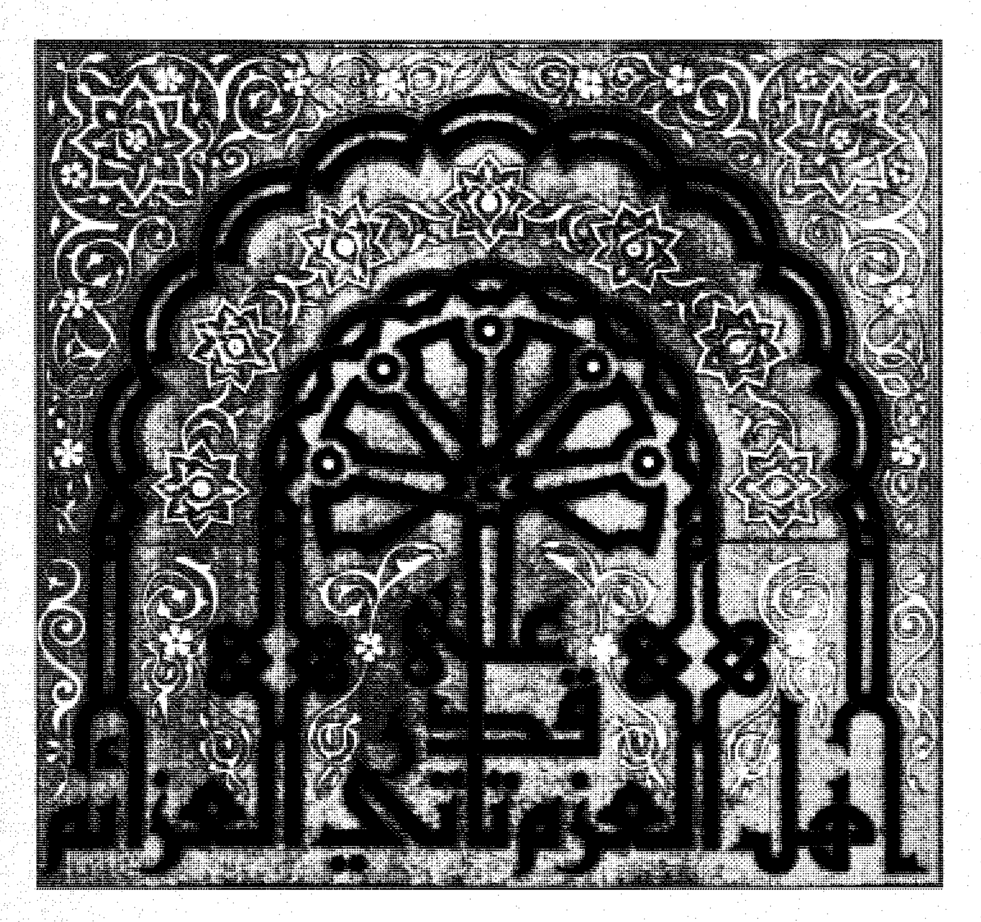
فإذا كان ملك الروم في عهد الخليفة المعتمد بالله قد قال «ما رأيت للعرب مثل هذا ولا أحسدهم على شيء مثل حسدي على جمال حروفهم» فان بعض فناني عصر النهضة قد استعملوا فن الخط في نقوش كنائسهم ورسوماتهم، وإذا كانت هذه الشهادات كلاسيكية فماذا نقول عن اعتراف الرسام الشهير بيكاسو الذي مرّ بجميع المدارس حيث كان دائما يصرح «كلما توصلت إلى اكتشاف في التجريد الفني إلا ووجدت أن الخطاطين العرب قد سبقوني إليه منذ أمد بعيد» بل هناك من ذهب إلى توظيف هذه الحروف العربية في أعماله مثل بول كلي وغيره، مما نبّه وحفز أغلب الفنانين العرب والمسلمين المعاصرين للرجوع إلى ثرائهم الخطي للتعبير عن هويتهم بعدما درسوا واستنفذوا الفن المعاصر في الغرب وهو ما شكل ظاهرة الحروفيين. أما الآن فهناك من افتتن منهم بفن الخط إلى درجة تعلم اللغة العربية للتقرب من روحانياته مثل الخطاط الأمريكي الأصل محمد زكريا والياباني فؤاد هوندا، وغيرهم. ويمكن أن نقول بكل فخر بأن فن الخط أصبح فنا عالميا له عشاقه في كل المعمورة فهو بالنسبة لي شخصيا نظرا لأصالته، أصبح مثل الحصان العربي الأصيل الذي سحر العرب والغرب في كل مكان لدرجة أن تبنّوه بالعناية والرعاية حتى يحافظوا على سلالته النقيّة والأصيلة بكل افتخار. فهل ننتظر من الغرب أن يتبنى فننا الخطي كذلك لكي نسايرهم ؟ أظن أنهم في الطريق إلى ذلك.



أما فيما يخص الرهانات الأسلوبية المعاصرة في فن الخط، فإنني أؤكّد بأن هذا الفن الأصيل يساير كل العصور بثبات دون تقلبات، لأنه فن المطلق، أو لم يقل ياقوت المستعصي أن «الخط هندسة روحانية» ولم يقل هندسة رياضية، وذلك لأنه مثل الكائن الحي، ينسجم ويتأقلم مع العصور ويتشكل مع جميع الاستعمالات، ألا يقال إن الخط

هو ذلك الساكن المتحرك والمرئي والمسموع، فكيف يا ترى يكون الخطاط جامدا، إن طواعية فن الخط وعذوبة انسيابه وسيولته لا تقبل الجمود، فأنا شخصيا لست خطاطا جامدا، فعشقي لقواعده الأصيلة يقابله عشقي للتجديد فيه ومن خلاله ورصيده.

فالخط بالنسبة لي انسيابي وقوي في آن واحد، فهو السهل الممتنع، مثل طاقة الماء، فإذا وضعت الماء في إبريق تشكّل مثله وإذا جرى فوق الأرض شقّ وديانا ونحت صخورا، وإذا وضعته في كفّ يدك تشكل معها، لكن إذا أردت أن تمسكه عنفا بقبضة يدك انفلت من بين أصابعك بيسر لأنه لا يقبل الخضوع القصري. فالخط كذلك لا يقبل التنازل عن مقوّماته الجمالية. فنحن الذين يجب أن نرقى إلى مكانته من خلال التسلح بمعرفة أسراره أولا ومعرفة العناصر والقيم الجمالية التشكيلية والانفتاح الجاد وليس أن نفرغه من جمالياته التي ظلت وستظل شامخة في اللحظة التي اهتزت فيها مفاهيم الفنون الغربية الأخرى.



جلال المولهي
(تونس).



الخطّ العربي في الوضعيّات التّعلّميّة - مزايا المقاربة البيداغوجية -

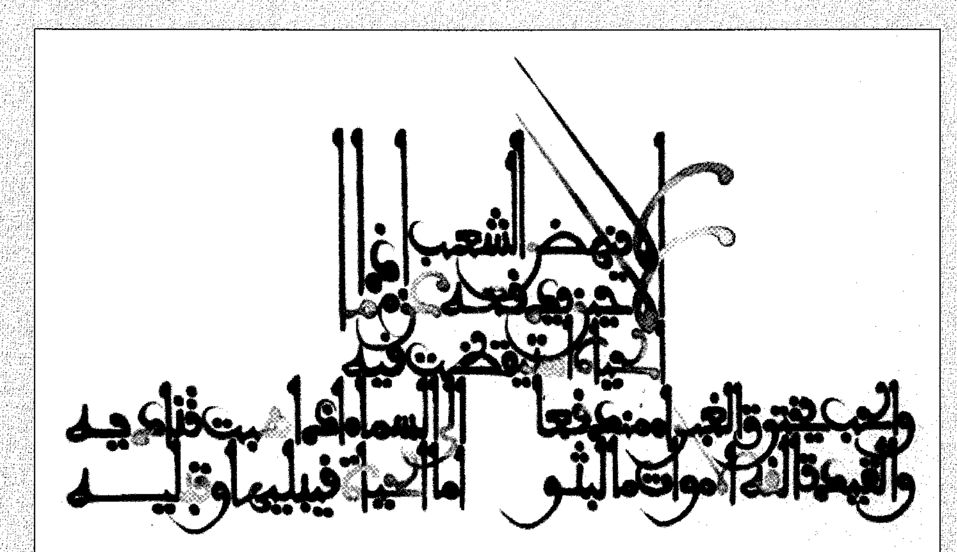
عبد اللطيف الحشيشة - تونس -

مُقدمة :

إن تطوير المُقوّمات العلميّة والتقنيّة والبيداغوجيّة لفن الخط العربي يستوجب النّظر في عدة تساؤلات أهمها :

- كيف يُفصح الإبداع عن الهوية ويُمثّلها ؟
- ما العلاقة القائمة بين الفن العربي الإسلامي والاديولوجيّات السائدة ؟
- كيف يمكن مُجابهة الاستقطاب الجمالي للمخيّله، دون السقوط في الفكر الأحادي ؟
- كيف يمكن الخروج بفن الخط العربي من الكتابة والزخرفة إلى الإبداع ؟
- كيف يمكن التعامل مع فن الخط العربي دون أن يفتقد أبعاده الوظيفية والجمالية والروحية ؟
- كيف يمكن تعلم فن الخط العربي حسب تعلُّميّة نوعيّة ومُعاصرة ؟

ذلك أنه بعد الاطلاع على واقع تعلُّم فن الخط العربي في بعض المعاهد العليا للفنون والحرف ببعض المدن التونسية، اتضح أن هذا التعلُّم مُوجه أساسا وبصفة مُعمّقة إلى طلبة قسم الفنون التشكيلية.



سيدة السايبي (ISAMS) لا ينهض الشعب إلا حين يدفعه عزم الحياة - من شعر أبي القاسم الشابي - تركيب بالخط الأندلسي - مداد ملون على الورق - 61 × 36 صم. (تونس).

إذْ ترتقي الطُّرق البيداغوجية المعتمدة من تعلّم كتابة بعض أنواع الخط في السنتين الأولى والثانية إلى التشكيل بالخط في السنتين الثالثة والرابعة، أي بين قُطبَي التقليد والتجديد، أو لِنَقُل بيداغوجيًا بين قُطبي التعليم والتعلُّم.

علما بأن نجاعة طريقة التدريس المعتمدة ترتبط أساسا بالمعطيات المادية والبشرية وبكفاءة الأستاذ ومُستواه العلمي وتكوينه البيداغوجي وبرُؤيته واختياراته، وبمحتوى البرنامج الذي يُعدّه أحيانا بصفة فردية،...

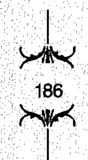
*** تعليم كتابة الخط :**

وذلك بتمكين الطالب من الاطلاع على تاريخ الخط العربي وعلى المواد والخامات المستخدمة فيه، ودَعْوَته إلى التّعرّف إلى أصوله وقواعده وتذوُّقها وكتابة بعض أنواعها ...

إذ يرتكز العمل على إنجاز تمارين تطبيقية ورسم نماذج حسب قواعد مُعينة، مع إمكانية تجاوز نَقل النّموذج إلى تكبيره وتلوينه وزخرفته.

أما التقويم فيرتكز على إسناد أعداد، من خلال تقويم الأستاذ للنّتاج التطبيقي الذي أعده المتعلّم وللاختبار الكتابي.

*** تعلُّم التشكيل بالخط :**



ويرمي إلى التجديد في إطار البحث التشكيلي بأن يدرس الطالب نوعين أو أكثر من أنواع الخط العربي دراسة مُعمقة، ثم يُوظفها لإنجاز مشروع تشكيلي حسب إشكالية وتمشيات تمزج بين البعد التراثي للخط والبعد الإبداعي للفن التشكيلي مستعينا بتوظيف الحاسوب في التصميم والتصرف. ويكون هذا المشروع التطبيقي مُدعما بتقرير كتابي يوضح اختيارات الطالب ومرجعيته وإضافاته.

ويتم تقويم المشروع المنجز والتقرير الكتابي عدديا بعد مناقشة الطالب حَوْل نتاجه من طرف لجنة مُختصّة.

إن التعامل مع فن الخط العربي تحكُمه عدة تباينات : (المعرفي/التقني، المبنى/المعنى، الشكلي/التشكيلي، المادي/الروحي، التّراثي/المعاصر)... فليس من الغريب أن تكون الطرق البيداغوجية المُعتمدة، تحكمها هي الأخرى تباينات عميقة تستوجب الدراسة والتحليل، لغاية إدراك مُقوماتها.

*** الطرق البيداغوجية القديمة :**

الطريقة عبارة عن بنية مُجردة يُشكّلها الباث (الأستاذ) حسب المعطيات المعاشة لغاية استثمارها وتحقيق الأهداف التربوية وتجاوز الصعوبات العملية، إذ تُحيلُنا الطريقة إلى

جُملة من التطبيقات والتمشيات والمراحل التي يعتمدها الباث لبلوغ هدف صريح، مما جعلها وسيلة تقوم على منطق مُطلق وأُحادي،

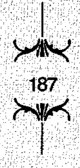
وترتكز الطرق القديمة على عملية التعليم، أي العلاقة (معرفة -باث) فيقتصر دور المتلقي على تتبُّع منطق الباث والانسياق معه، والإجابة عن سلسلة من الأسئلة أو إنجاز عدّة تمارين مُعدّة حسب نظام مُعيّن، والتي تقودُه حتما إلى المعرفة المستهدفة سواء كانت نظرية أو تطبيقية.

وبذلك يكون المتقبل متلقيا ومُنفّذا لأوامر الأستاذ، ويُطلَق عليه أحيانا عبارة «الحاضر الغائب»، إذْ غالبا ما يكون التواصل بين الأستاذ والتلميذ محدوداً.

وبتطور التاريخ تطورّت الطرق القديمة وتفرعت إلى عدة أنواع تختلف في الشكل لكنها تتفق في المضمون، كالطريقة التلقينية والاستجوابية والحدسية Intuitive والاستقرائية Inductive...

*** الوضعيات التعلُّمية الحديثة :**

منذ نهاية الستينات من القرن العشرين تبلورت جملة من التطلعات والقيم الفكرية والفنية والتّربوية متأثرة بأفكار فلاسفة في علم النفس التربوي مثل K.Rogero ... A. Moshow, W. Gordon,



ومستفيدة بتجارب باحثين وبيداغوجيين امثال :
Piaget, Shuel, Cardine, Ferriere,...,

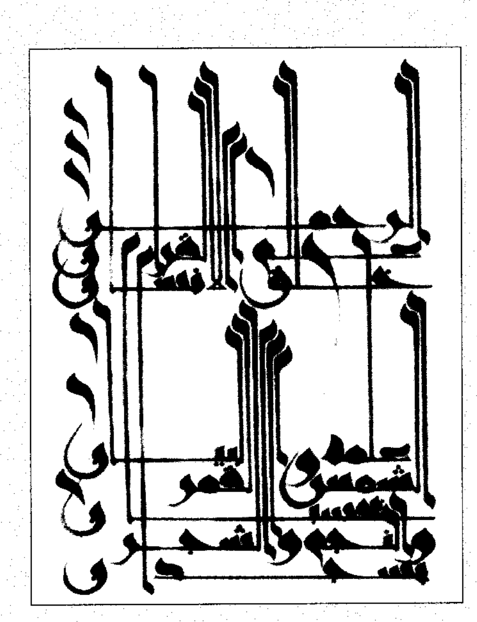
فتطور الفكر التربوي وأصبح ينادي بتحرير الذات وارساء تربية تُقِرُّ بمُيولات الإنسان واختياراته فتولّدت عدة وضعيات تعلمية حديثة :

*** الوضعية :**

الوضعية هي تمشّ دينامي بيداغوجي منظومي يُحتّم تفاعلا بين مختلف عناصر العملية التربوية، يسمح بتوخي طرق متعددة ومختلفة وهي تضع إطارا مرنا للتّعلّم والتّعليم، فيتعلم المتقبّل حسب قدراته وطرائقه الذاتية لامتلاك المعارف والمهارات (أي أن يتعلم المتعلمُ كيف يتعلم).

*** الوضعية الاستقلالية (التحرُرية) :**

يركّز هذا النمط التربوي على عمليّة التعلُّم، فالمنسحب هنا هو الباث. إذ يكتفي دوره بتنظيم العمليّة بحيث أن المتقبل هو الذي يحدّد المعرفة التي سيتعلمها والمنهجية التي سيتّخذها والمدّة الزمنيّة لذلك...



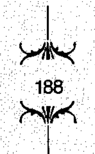
حنان اللومي (ISAMS)، سور الرحمان الآيات 1...6 تكوين بالخط السنبلي - مداد على الورق - 50 × 65 صم، (تونس).

فهذه العملية تأخذ شكل العقد بين الباث والمتقبل ويُختم هذا العقد بتقييم للعمل المنجز (المشروع ...) مما يتطلّب ترشّد ووعي المتقبل وقدرته على تحمّل المسؤولية بكاملها.

*** الوضعية المشكل :**

ترمي إلى وضع المتقبل في «وضعيّة مُشْكِل» من شأنها أن تحثّه على إيجاد مسلكٍ يحلّ من خلاله الإشكالية المطروحة بطريقة شموليّة، فالمطلوب منه ليس الإجابة عن سلسلة من الأسئلة المقسّمة أو إنجاز تطبيقات متتالية، بل هو مدعو للبحث لاستكشاف معرفة أو مهارة معيّنة، بصفة فرديّة وحسب مجهوده وطاقته وفهمه لهذه الإشكالية، وبهذه الصفة، تركز الوضعية المشكل على تواجد وتحاين التّعليم والتّعلم والتكوين وتبرز توازن العلاقة الثلاثية : معرفة، باث، مُتقبِّل.

تعتبر «الوضعية-المشكل» الوضعية الأمثل لتعلم الفنون التشكيلية وابتكار مشاريع فنية، إذ تقدم استراتيجيات عملية ومنهجية لمواجهة الفروق الفردية في تعلم الفنون، لذا عملتُ على ضبط مبادئها وتحديد قرائنها التي يمكن استغلالها لارساء مقومات وضعيّةٍ تعلمية نوعيةٍ ومعاصرةٍ لِتَعَلُّمِ فن الخط العربي.



I - مبادئ الوضعيّة - المشكل :

- اعتبار المتعلم محور العملية التربوية (الاهتمام بالتّمشيات الذاتية.)...
- التعلم انطلاقا من تعاطي النشاط التشكيلي (العمل المباشر داخل منظومة الفعل التفكيري ACTION-REFLEXION)
- تمكين المتعلم من اختيار اجابته الشخصية انطلاقا من الاقتراح المعروض.
- البحث عن الحلول التشكيلية المناسبة لمعالجة المسألة (الإشكالية).
- تنمية القدرات الإبداعية (تثمين الإجابات الطريفة والشخصية).
- تفعيل حضور المتعلم وتحسيسه بأهميته كفرد فاعل في المجموعة.
- تعلّم المشاركة في إطار العمل الجماعي (توظيف النتاج التشكيلي للتواصل مع الآخرين)
- تنمية الروح النقدية (الاطلاع على مختلف التمشيات التشكيلية وتحقيق التفاعل بين أفراد المجموعة)
- التعلم حسب الحاجة (تعلم، تعليم، تكوين)
- بناء المعارف المستهدفة انطلاقا من تحليل جماعي للاعمال (النشاط الفاعل للفرد داخل المجموعة)

- الانفتاح على الحقل التشكيلي المحلي والعالمي (ومن ذلك الفن العربي والإسلامي، المشرقي والمغربي...)

II - قرائنُها :

• **المعطيات :** البشرية والمادية
-المسألة ، الإشكالية، المشكل
-الأهداف (تنوعها، شموليتها)
-المحتوى : علاقته بالبرنامج، تحليله، مُبّرراته.

• **الاقتراح :** كيف يتم طرحه ؟ (مفتوح - مغلق)
- مواد الإنجاز (مُعيّنة - اختيارية)
- التعليمات : (حسب الحاجة) : توافقها.
- التوقيت (حسب الوضعية المقترحة)
- عمل فردي، ثنائي، مجموعي.

• **النتاج التشكيلي :**
- القدرة على الفعل التشكيلي (التعلم الذاتي من خلال إنجاز المشروع)
- القدرة على حلّ المشكل(الفعل - التفكير)
- اعتماد التقويم التشخيصي.



• **العرض :** كيف ؟ متى ؟ ولماذا ؟

• **المناقشة :** تقييم تكويني جماعي.
- الأسئلة : نوعيتها، دقتها علاقتها بالاقتراح والنتاج.
- تحليل النتاج : إثارة المعارف التشكيلية حسب الحاجة (الأبعاد التعبيرية، التقنية الجمالية المعرفية)...
- التأكّد من الصلة بين ما أنجزه المتعلم وما أدركه (بناء المعرفة)
- التبادُل والتأليف (تجنب إصدار الأحكام).

• الإثراء : الانفتاح على الحقل التشكيلي الوطني والعالمي.
-مستند الإثراء : (اختياره، استغلاله، إضافاته)...

• **التقييم :** تقييم الدرس.
- التوثيق الذاتي لمُعاينَة المهارات المكتسبة...

وهكذا، إن تعليم فنّ الخط العربي وفق هذه القيم والمناهج البيداغوجيّة الحديثة، كفيل بتحقيق إفادة للطالب من هذه المادة .فهي تنمّي لديه القدرة على معالجة الفضاء من خلال العناصر الخطيّة، معالجة تحتمل التحسّس الذهني والبصري لمكونات الفضاء

التّشكيليّ وتبشّر بآفاق إبداعيّة منفتحة على الكوامن الشّخصيّة للذّات المدركة والمتفاعلة... وعلى هذا الأساس تتحقق الأبعاد الإبداعيّة لفن الخط العربي من داخل الرهان البيداغوجي نفسه.

استنتاجات :

- الطرق القديمة مبِّنيَة على مقومات مُتقابلة مع مقومات الوضعيات الحديثة في مستوى المضمون.
- الطرق القديمة اهتمت بالعلاقة بين الباث والمعرفة وهو ما أدّى إلى تهميش المتقبل.
- الوضعيات الحديثة اهتمت بالعلاقة بين المتقبل والباث وهو ما يمكن أن يؤدّي إلى تهميش المعرفة.
- إذن فالوضعيّة التعلمية المثلى هي التي تنجح في جعل العلاقة بين عناصر العملية التربوية الثلاثة تتفاعل بصفة متوازنة.
- إنّ مضامين المقومات البيداغوجية للوضعيات التعلمية الحديثة مناسبة لإرساء تعلمية نوعية ومُعاصرة لفن الخط العربي.

اقتراحات :

تأسيس صندوق لتعزيز تطور الفنون العربية الإسلامية وخاصة منها فن الخط العربي، لتنظيم ندوات وورشات عمل دورية تُعنى بإعداد مخططات مُستقبلية ومتابعة إنجازها وغايتها البحث في:

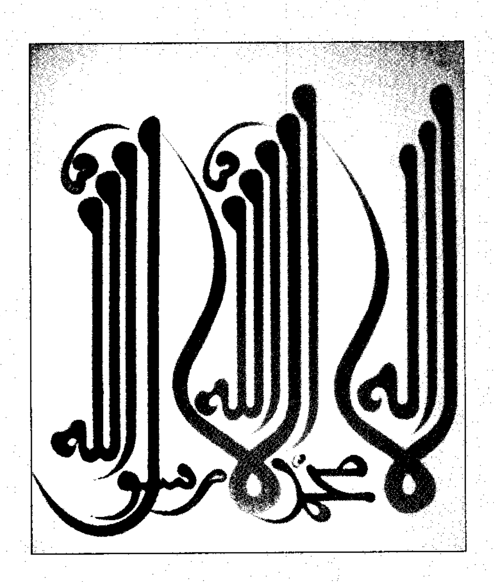


- تحيين برامج فن الخط العربي (الأهداف، المسائل، المحتوى، التمشيات...).
- إنشاء تعلمية لفن الخط العربي.
- تجديد الوسائل (المراجع، التجهيزات، المواد والأدوات، القاعة المختصة...).
- إعداد الأساتذة ودعم تكوينهم.
- التواصل بين الأساتذة والفنانين.
- التقييم (الطرق، الأساليب، المعايير...).

الخلاصة :

قدمت هذه المداخلة بعض الوضعيات التعلمية لتعليم كتابة الخط وتعلُّم التشكيل بالخط المعتمدة حاليا في بعض المعاهد العليا للفنون بتونس.

كما ضبطت مبادئ الوضعية-المشكل وقرائنها باعتبارها وضعية تعلمية



سالم التومي (ISAMS)، لا إلاه الله محمد رسول الله - تركيب بالخط المغربي - مداد على ورق مع تقنية الحاسوب - 50 × 65 صم، (تونس).

صلاح عبد الخالق
(مصر).





مناسبة لتعلم الفنون التشكيلية. ثم تخلصت إلى تحديد مضامين المقومات البيداغوجية الأساسية لطرق التدريس القديمة والوضعيات التعلمية الحديثة، باعتبارها مُقومات مناسبة لارساء تعلمية نوعية ومعاصرة لفن الخط العربي.

إلا أن تعزيز تطور فن الخط العربي لا يتم من خلال مبادرات محلية أو ظرفية بل عبر استراتيجية مستقبلية عربيّة-إسلاميّة تدعم الابداع الذي يفصح عن الهوية ويُمثلها.

روضان بهية
(العراق).

بسم الله الرحمن الرحيم

لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة

وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرا ونذيرا ولكن أكثر الناس لا يعلمون

بلغ العلى بكماله كشف الدجى بجماله

حسنت جميع خصاله صلوا عليه وآله



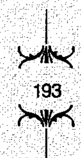
الخط العربي في فضاء التربية والتعليم

عفيف البهنسي - سوريا -

تبدأ عملية تحسين الخطوط منذ السنوات الدراسية الأولى حيث يبدو المتعلّم الطفل عاجزاً عن التمييز بين الحروف المتشابهة مثل الحاء والصاد، والدال والراء، عاجزاً عن ضبط يده على الورقة للسيطرة عليها، للمحافظة على شكل الحرف وحجمه، فينزلق إلى تصغير أو تكبير حجم الحرف إذا تكرر مع اختلاف شكله من مكان إلى آخر.

وينحرف إلى تشويه الحروف كالفاء والميم والعين، وكتابة الفاء بدون رقبة مما يجعلها ميماً.

ويقع المتعلم الطفل في تصغير أسنان حروف السين والشين، وفي زيادة سمك بعض الحروف عن مثيلاتها في السطر الواحد، وقد يكون السبب الخلل في الضغط على القلم أو في زيادة الأحبار. إن أسوأ ما يتعرض له المتعلّم الطفل هو استعماله للقلم الجاف.



وينجرّ الطفل إلى الوقوع في خلل تناسق المسافات بين الحروف والكلمات، وفي تركيب الحروف فوق بعضها والكتابة بدون سطر مرسوم، وطمس الحروف المفتوحة، وفتح المطموس، والخلل في الضغط على الورقة وفي إتمام الكلمة.

وبصورة عامة فإن رداءة الخط تمنع من قراءة النص قراءة لغوية وجمالية تامة وممتعة، وتلبس المعنى فيه على الفهم والإدراك، وتحول دون تحقيق عملية إظهاره بوضوح وجلاء.

ومن الأخطاء، إسقاط حروف أثناء الكلمة، و زيادة حروف أثناء الكلمة .أو وصل الحروف المفصولة وفصل الحروف الموصولة، وتغيير الحروف عن أشكالها وإبدالها بإغيارها حتى يكتب الحاء على شكل الباء والصاد على شكل الراء، و الضعف في تقويم الحروف على أشكالها الصحيحة، وإثباتها على الأوصاف الحقيقية حتى تنحرف الحروف و تصير العين الموصولة كالفاء والمفصولة كالحاء.

لا يتخلى الخط الجميل عن الوظيفة الأساسية كحامل مضمون أو دلالة، فهو أولاً كتابة وتسجيل معان محددة. وتتجلى وظيفته الجمالية في جعل الكتابة أكثر قبولاً فالخط الجميل يزيد المعنى وضوحاً.

لقد سما الخط العربي جمالياً مع سمو النص القرآني بيانياً وكان نسخ المصاحف أول حافز على تجويد الخط وتحسينه، ولعل أهم روائع

الخطاطين محفوظة في نصوص المصاحف الشريفة التي تعتز باقتنائها المتاحف والمكتبات العالمية، وأهمها المتحف البريطاني في لندن الذي يحتفظ بأروع مجموعة من المصاحف الكبيرة الحجم وكذلك مجموعات المكتبة الوطنية في القاهرة.

وعندما انتشر التعليم وأنشئت دور القرآن كان الطلاب يتمتعون بقراءة القرآن الكريم في مصاحف مخطوطة بأجمل الخطوط، مما كان يجذبهم لقراءتها تجويداً ويسهل عليهم تفكيكها لوضوح الكتابة وتشكيلها الدقيق.

ومع ظهور الطباعة وانتشار الكتب المدرسية، ظهرت الكتب المخطوطة بالخط البديع وبخاصة كتب المرحلة الابتدائية مما حبب الخط الجميل الطلاب بلغتهم العربية الأصيلة. واقترنت الكتابات بالخطوط الجميلة باللغة الفصحى التي كانت غائبة عند الأميين.

ومع أن الكتابة التي يمارسها الطالب لا تنتسب للخط البديع، فإن ارتباطه بالكتابة الخطية كان منسجماً مع ارتباطه باللغة الفصحى التي تبنت دائماً الكتابة الخطية.

ولقد بدا ذلك أكثر وضوحاً عند الشعراء والكتاب الذين اهتموا دائماً بتجويد الخط الطباعي أو بنسخ إنتاجه بخط الخطاطين.

لأن الخط يحتاج إلى دربة وممارسة موجهة، تضمنت جميع البرامج التعليمية تدريس مادة الخط علمياً في المرحلة الدراسية التأسيسية، ثم أصبح تدريس تاريخ الخط ونظرياته مقرراً في المعاهد العليا وبعض الكليات .ويخضع تعليم الخط الموزون إلى ميزان أو مقياس تحدث عنه أخوان الصفاء.

يقول إخوان الصفاء «ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيّداً ويكتبه صحيح التناسب، أن يجعل لذلك أصلاً عليه ليكون ذلك قانوناً يرجع في حروفه لا يتجاوز ولا يقصر دونه».

ولقد اعتبرت شعرة البرذون (البغل) أساساً وقياساً، ثم اعتبرت الدائرة وقطرها لتوحيد مقاسات الأحرف بشكل عضوي وكان ذلك من أفكار ابن مقلة.

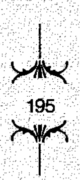


عبد القادر الغول، «وجعلنا من الماء كل شيء حيّ». قرآن (تونس)

ثم أصبحت النقطة مقياساً لأبعاد المدات والتقديرات، وكان ابن مقلة هو أول من وضع قواعد هذا المقياس أيضاً.

ويتحدث ابن مقلة عن المقياس فيقول: «إن النسبة مقدرة في الفكر وأساسها أن يكون الألف قطر في دائرة وأن الراء ربع الدائرة، في نسبة مقدرة في الفكر، والنون نصف دائرة مقدرة في الفكر أيضاً».

ثم استبدلت هذه القاعدة بقاعدة أخرى في قاعدة القياس بالنقطة، وأصبح على الخطاط أن يمشق الحروف حسب قياساتها في الارتفاع والعرض والانحناءات وتكون النقطة هي وحدة القياس .ولا يعني هذا أن الخطاط يرسم النقاط إلى جانب الحروف بل يحدد أبعادها بحسه وتجربته متفقة مع أعداد النقاط اللازمة .في بداية البحث في جمالية الخط العربي لا بد من التمييز بين النص الخطي الإبداعي والنص الخطي النقلي، والنص الخطي النقلي يذكرنا بالمحاكاة والمشابهة MIMESIS في الفن التشكيلي وما أثير حول تلك القضية من جدل منذ عهد أفلاطون وأرسطو، والمقصود بالمحاكاة في الفن التشكيلي نسخ الطبيعة والأشياء نسخاً أميناً، ولكن تختلف درجة المشابهة من النقل الحاذق الدقيق إلى النقل مع التدخل الذاتي الذي تمادى أحياناً حتى وصل إلى التحوير، وتختلف المحاكاة في الخط اختلافاً بينا، وذلك أن الخط لا ينتمي إلى الواقع والطبيعة منذ أن هجر الهيروغليف وصار نصاً (مونوغرافياً) مرتبطاً بالدلالة، فالمحاكاة هنا تقع في نقل الخط من نص إلى نص آخر. ويتحدث نقاد الخط العربي عن محاكاة الأساليب السابقة، وهم يعيبون ذلك إلا عندما يكون النقل لممارسة الدربة والتعليم، وعندها وللأمانة يقترن اسم الخطاط مع اسم الخطاط المنقول عنه عند التوقيع، وكثيراً ما كان الخط المنقول يكتب بحبر غير ثابت كتجربة عارضة للتمكن من ميزات أسلوب الشيوخ. وكان ابن الشيخ حمد الله الأماسي موئلاً للمحاكاة والنقل التعليمي.

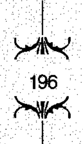


وفي كتاب (صبح الأعشى) يناقش القلقشندي قضية المشابهة والتقليد فيرى الأخذ بالنقل عن الشيوخ ضرورة لازمة لكي تتكون لدى الناقل (ملكة لكثرة مشقّته واستمراره ودوامه) وبكثرة دوام الصنع تكون جودة المصنوع وهو الحال في جميع الصناعات أي الفنون.
ولكنه يعود ليقول، إن كثيراً من أصحاب الخطوط قد كتبوا كتباً طبعاً دون النقل عن طريقة من طرق المحررين.

الأستاذ الخطاط التركي حسن جلبي (من تلاميذ حامد الأمدي في الثلث)، (تركيا).

إن العناصر الإبداعية المشتركة بين الفن والخط لا تمنع الحديث عن دور العلم والتعليم ولا سيما في تكوين الخط، فالقاعدة والقانون الذي يحكم النص الخطي قد يوقع الخط في شبهة انتسابه إلى العلم .ولا بد من تذكر انزلاقات الفن التشكيلي العديدة باتجاه القاعدة والقانون والنظام كأنظمة الفن الكلاسيكي الثلاثة التي لم يخرج عن نمطيتها خلال ألف عام. كذلك سيطرة النسبة الفاضلة على جمالية الخط العربي حتى أشكل على الجمالي الإسلامي تحديد ماهية الخط .ولكن التكوين والتركيب في بناء النص الخطي كثيراً ما أنقذ نظام الخط من حدوده الحصينة ليطلقها في رحاب كتلة التكوين الحرة، كي تشكل صيغة ذاتية متجاوزة النمطية والقاعدة، وهذه الذاتية التي تتجلى في أعمال كثير من الخطاطين الشيوخ، كانت سبيلاً لتجاوز القاعدة لحساب الجمالية ونظرة متأنية على أعمال المستعصمي (ت 1298 م) وحمد الله الأماسي (ت 1520 م)، وهاشم البغدادي (ت 1973 م)، وممدوح الشامي (ت 1934 م) وسيد إبراهيم المصري، تؤكد لنا أن النسبة الفاصلة، لم تكن إساراً يحد من موقف جمالي ذاتي يؤكد فنية الخط ويبعده عن صيغة النظام، وحتى في الخط الكوفي ولوحات مصحف الحاضنة لعلي الورّاق التي تضاهي بفنّيّتها أي لوحة فنية من مدارس الحداثة التي انفصلت عن الواقع والتقاليد.

ولقد بدت الحرية بوضوح في الخطوط العربية المعروفة بأسماء الشكستة والسياقت والسنبلي وفي الخط الصيني بل والمغربي وكذلك في صياغة البسملة وفي صياغة الطغراء.



ولكن ليس من جدل أن إنتاج النص الخطي يخضع لشرطين أساسيين، الموهبة والدربة. وتبدو الموهبة أحياناً .ولكن الخطاط لكي يتحقق عبقرياً لا بد أن يسير في طريق الدربة الطويل، تحده قاعدة ينطلق منها أو مدرسة يكتسب من تجاربها لكي تجعل عملية الإبداع ممكنة كما يقول كانط، العبقرية جهد طويل.

وتنزع الموهبة بطبيعتها الخلاقة إلى تجاوز القاعدة، ويهدف تكثيف الدربة لتكوين الأسلوب الذاتي، ونادراً ما نرى من الخطاطين أو من الفنانين من حدد أسلوبه قبل أن يختار مشوار الممارسة القاعدية، متفيئاً بتجارب الخطاطين الآخرين وأساليبهم .ولكن هل تشكل هذه الأساليب نموذجاً ومساراً جدياً أم أنها تشكل تراثاً ؟ في الحالة الأولى يستمر الخطاط تلميذاً تابعاً يكرر الأساليب السابقة وفق قاعدة ثابتة محددة .وفي الحالة الثانية يرى الخطاط في أساليب الآخرين هوية الفن أو الخط فيعيش في مناخها متابعاً في خلق أسلوب جديد يزيد هذا التراث غنى.

ليس التراث إيديولوجية إرغامية قمعية، وليس تقليداً يمارس بحكم العادة أو بحكم الوظيفة لإرضاء ملكة النقد والحكم، بل هو مؤسس الإبداع ومصوّب حدوس الحكم الجمالي والنقد الفني .هنا يبدو بجلاء الفرق بين النمذجة في الخط التي قد تقدم لنا صيغاً ونصوصاً تتمتع بالحذق والمهارة حيث القصد من النمذجة خدمة الموضوع كما هي في خطوط الحاسوب، وبين الإبداع. وفي الخط تتجلى الموهبة أو العبقرية صانعة للنموذج الذاتي وليست تابعة للنموذج القاعدي التقليدي. ولكن يبقى السؤال

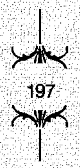
قائماً، هل يمكن - في الخط خاصة - الاستغناء عن النموذج التقليدي ؟ إن حكماً شمولياً على النص الخطي يؤكد أن هذا النص يقع غالباً في منطقة مساحتي التقليد والإبداع.

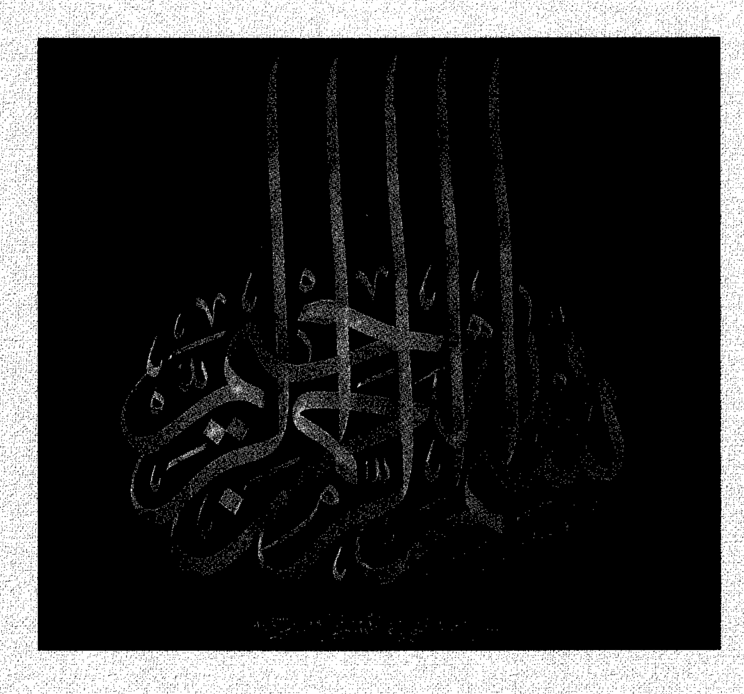
إن أول هدف يسعى إليه المعلم من تعليم الخط، هو تقويم خطوط الطلبة وتأسيسها على قواعد محددة تنسجم مع الخط الموزون الشائع كخطّ الرقعة أو الفارسي، ورفع مستوى المهارة الخطية عند الطلاب.

وثمة هدف آخر هو تنمية القدرة على قراءة جميع الخطوط، فنحن ندرك أنه ليس سهلاً تفكيك الخط الكوفي، كما أنه ليس سهلاً قراءة الخطوط التي أخرجت بتأليف معقد كما يتم في خط الثلث، ولا بد من تعريف الطلاب بأجناس الخطوط وأساليبها من خلال استعراض عدد من الخطوط المختلفة ومحاولة تفكيكها وقراءتها تسهيلاً وتدريباً لقراءة غيرها.

ومن الأهداف التعليمية إبراز جمالية الخط العربي بوصفه فناً، وليس مجرد كتابة، وجعله متعة بصرية ومجالاً إبداعياً يتسابق الطلاب في ممارسته كهواية قد تكشف عن نبوغ فني يجعل الطالب خطاطاً.

والخط الجميل هو إنتاج مبدعين محدودين لمعت أسماؤهم في عالم الإبداع الفني. وكان من أهداف التعليم تنمية محبة الطلاب وإعجابهم ورعايتهم لهذه الخطوط الإبداعية والاحتذاء ما أمكن بممارستها.
ويبقى تعليم الخط مادة من أهم مواد تربية الذوق الرفيع، وتأسيس النقد الجمالي والحكم السوي وتمييز الجميل عن القبيح في التشكيل. ومن ثم هو مادة تربوية تساعد على تنمية النظام والترتيب والنظافة والصبر والمثابرة.





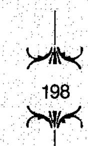
محمد أزجاي
(تركيا).

أصبحت مادة تحسين الخط مادة تعليمية أساسية في البرامج المدرسية، نظراً لارتباط الخط الحسن بالعملية التعليمية ارتباطاً عضوياً ولكونه عنصراً أساسياً في منهاجها. عدا أن الخط الحسن يريد البيان وضوحاً ويساعد المتعلم في نجاحه المستقبلي وفي حياته العملية.

يمكننا أن نعدد فوائد تعليم الخط بالنقاط التالية :

- وضوح النص المكتوب مما يرفع الغموض عند قراءته ويظهر المعنى جلياً.
- يساعد حسن الخط في سرعة الكتابة وفي زيادة كمية الإنتاج.
- النص المكتوب مسحة جمالية جذابة تدفع إلى القراءة بمتعة وبإحساس إيجابي.
- تعويد المتعلم على الإتقان والنظام والترتيب،.
- وتزداد جاذبية كتابة النص عندما تكون الخطوط موحدة، بمعنى أن يكتب النص بالخط الرقعة كله أو بالفارسي كله.
- وترتفع قيمة النص المكتوب بخط جميل، وبخاصة عندما يتعلق النص بالأدب أو بالتوثيق أو بالشهادات التكريمية.

كان تعليم الخط مركزاً في محترفات كبار الخطاطين حيث يتابع الراغبون بالتعليم وخاصة الموهوبون الانتماء إلى خطاط معلم يمارسون تحت إشرافه كتابة الخط. وعندما تكتمل مقدرة المتعلم على ممارسة الخط الجميل يمنحه أستاذه شهادة يستطيع بعدها ممارسة الخط حراً.



وتعد نماذج إجازات الخطاطين المسلمين عبر العصور التاريخية المتعاقبة فناً متميزاً بذاته، اتخذ صيغاً تكررت من قبل الخطاطين المجيزين والمجازين .ومن شروطها أن يتصل المجاز بالمجيز اتصالاً مباشراً، وأن يكتب نصوصاً لأكثر من نوع من الخطوط كي يبرز ملكته ومقدرته في الخط. وتمنح الإجازة عبر طرق عديدة منها :

- أن يمنح الأستاذ المجيز الإجازة إلى تلميذه الذي تتلمذ ودرس على يديه أصول الخط العربي.
- أن يقدم الخطاط المتمرن نماذج من خطوطه وكتاباته إلى أحد أساتذة الخط فيقوم المجيز بتفحصها ويمنح الخطاط الإجازة عندما يذيلها بتوقيعه.
- أن يمنح الأستاذ بعض الخطاطين الإجازة لتقليدهم خطوط أساتذة الخط ومشاهيره.

وغالباً ما تكون الإجازة على شكل رقعة خطية، ويحاول الخطاط الذي يرغب في الحصول على إجازة الإجادة في الكتابة، أن يكتب أعلى الرقعة سطراً بخط الثلث أو المحقق .ثم يكتب بعض الأسطر في وسط الرقعة بخط النسخ الدقيق وأحياناً يكتب سطوراً أخرى بخط الثلث، بعد ذلك يكتب المجيز أو المجيزون نصوص إجازاتهم ويخوّلون للخطاط المجاز كتابة اسمه تحت ما كتبه من الخطوط. وتكتب نصوص الإجازات في أسفل اللوحة أو على جانبي خط النسخ داخل أشرط مستطيلة أو مربعة مقرضة الأطراف تحيط بها زخارف ملونة ومذهّبة .ويبالغ بعض الخطاطين في تزيين

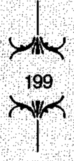
الإجازة بإحاطتها بزخارف نباتية وزخارف هندسية مختلفة الأشكال وذلك لكي يملأ جميع الفراغات في القطعة.

وفي محترف الخطاطين الكبار تتجلى طريقة خاصة لتعليم الخط تقوم أولاً على تحديد وضعية ثابتة لجلسة المتعلم. وكان أحسن وضع هو الجلوس على الأرض .ويقوم بممارسة الخط معتمداً على ركبته أو على مكتب واطئ.

ويتدرب المتعلم على جلسته وفق القواعد التالية :

- أن لا يستند الجسم على المكتب.
- عدم إحناء الظهر بل يُحْنَى الجسم بكامله قليلاً إلى الأمام.
- أن لا تسند الذراع اليمنى على المكتب بل تبقى حرة لممارسة الكتابة.
- تبقى اليد اليسرى ممسكة بالورق تحركها حسب مقتضيات التخطيط.
- تنحرف الورقة بما يعادل انحراف قطة القصبة.
- الاعتماد على النور الطبيعي القادم من اليسار.
- أن لا يكون المكتب عالياً بل متناسباً مع طريقة الجلوس المذكورة.

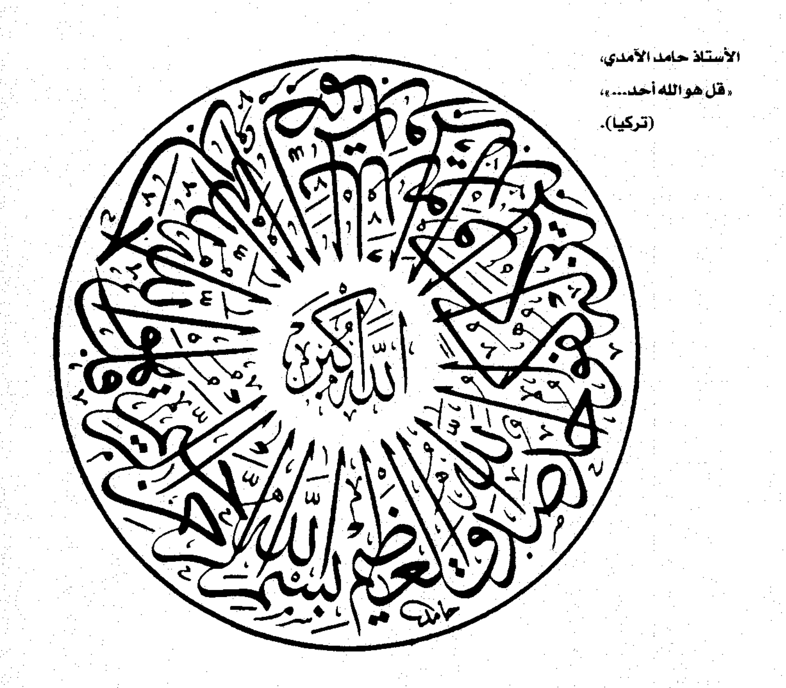
يبقى المتعلم مشدوداً دائماً بين القراءة والكتابة، فكما أنه لا يستطيع الارتباط بالقراءة قوياً إذا كان النص مكتوباً بخط رديء، كذلك فإنه لا يستطيع أن ينقل أفكاره بوضوح إذا تم ارتباطه بالكتابة عن طريق الخط الرديء، فالخط الجميل هو الواسطة أو الحامل الأكثر قوة لتحقيق الاتصال المتبادل بين القارئ والكاتب. لذلك اعتبرت مادة تحسين الخط من أولّيات العملية التّربوية وبخاصة في مرحلة الدراسة الأساسية. ومن المؤكد أن غياب هذه المادة، كان السبب المباشر في ضعف الكتابة بالخط اليدوي، ضعفاً يكاد يكون محزناً في الصفوف الدراسية العليا مما نراه سائداً اليوم.



تبدأ عملية تقويم الخطوط الضعيفة بتعويد الطالب على تذوق الخطوط الجميلة، ويقوم المعلم بتقديم نماذج خطية وبتركها معلقة على جدران الصف ويستشهد بها عند تقديم ملاحظاته لتحسين الخط.

تخضع قواعد تعليم الخط وتحسينه إلى القواعد الأساسية التي تبنى عليها طرق التدريس. ونجمل هذه القواعد بما يلي :

- الانتقال خطوة خطوة من المعلوم إلى المجهول، ويتم ذلك بمشاركة المعلّم والمتعلّم عن طريق إثارة الأفكار والآراء التي تساعد في هذا الانتقال.
- الانتقال من السّهل إلى الصّعب عن طريق جرعات متوالية.
- الانتقال تدريجياً من البسيط إلى المركب، إذ لا يمكن عقلياً فهم المركب ابتداءً إلا من البسيط والجزئي.
- الانتقال من المحسوس إلى المعقول، إذا أن الإدراك لدى الطفل يبدأ بالحس وينتهي بالعقل.



الأستاذ حامد الآمدي،
«قل هو الله أحد....»،
(تركيا).

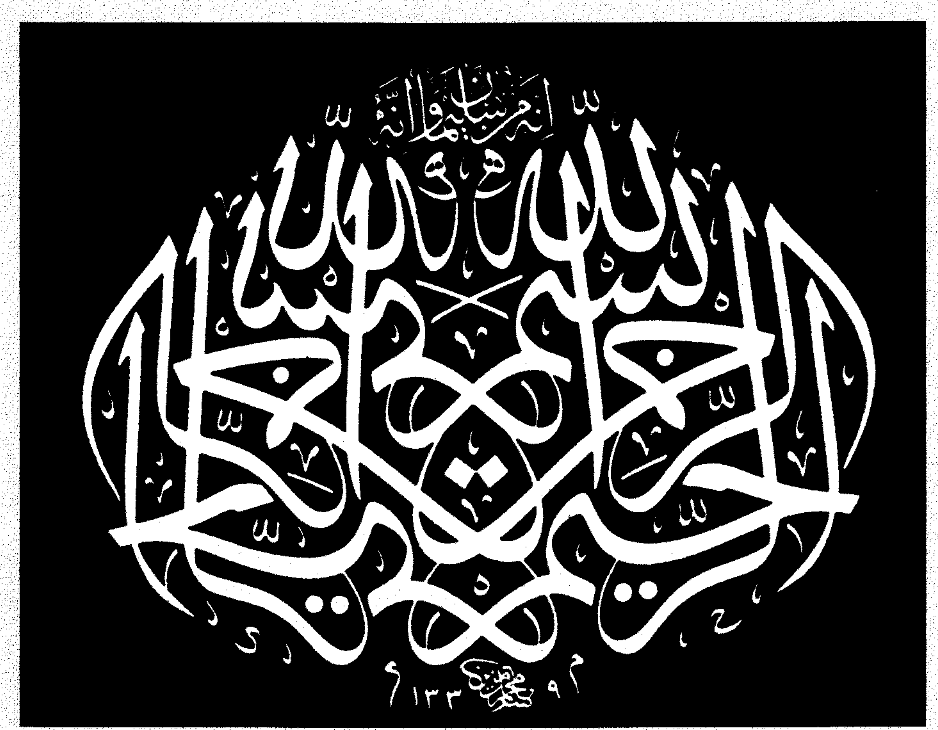
- الانتقال من المبهم إلى الواضح.
- التدرج من العملي إلى النظري.
- التدرج من الجزئي إلى الكلي.

ولا بد من تحويل هذه القواعد الأساسية إلى قواعد في تعليم تحسين الخط الجميل.

تتفق طرق تعليم الخط مع طرق تعليم الفنون التشكيلية والرسم والنحت. والتلقائية من أولى هذه الطرق بمعنى السير في عملية التعليم مع المبادرات التي يقوم بها المتعلم في كتابة الخطوط، ويكون من واجب المعلم توجيه المتعلم إلى الصح والخطإ في كتابة خطه. وتفيد هذه الطريقة في تقوية ملكة الحكم على العمل المنجز، وفي تقوية النقد والقراءة الصحيحة لجمالية الخط. والأهم تقوية ثقة المتعلم بنفسه واعتزازه بإنجازه مما يحفزه على متابعة الاهتمام بعملية الخط.

ومن طرق تعليم الخط ترك المتعلم حراً في ممارسة التخطيط معتمداً على فطنته ومهاراته الأولى، وعلى المبادئ والقواعد التي تعلمها، على أن يتوفر لهذا المتعلم المزيد من الشواهد والنماذج الخطية، كما تقوى لديه ملكة استيعاب القيم الجمالية في الخط والتي توصّل إليها كبار الخطاطين، أو التي عرضها المعلم على السبورة بخط يده.

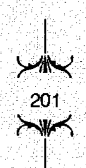
وثمة طريقة حديثة في تعليم الخط، وتقوم على المباراة بين المتعلمين وتعتمد هذه الطريقة على استنساخ نماذج موحدة من الخط يتبارى المتعلمون في محاكاتها، وتفيد هذه الطريقة في تقوية حس النقد والمقارنة بين الأعمال للتأكد من مدى مطابقتها للنموذج.



الخطاط محمد أمين، بسملة متناظرة بالثلثي، (تركيا).

المراجع :

أحمد زين الدين : مصور الخط العربي. مكتبة النهضة بغداد1970
مصطفى أغور ترمان : فن الخط. أرسيكا اسطنبول 1994
فوزي سالم عفيفي : تعلم الخط العربي. ج+1ج+2ج -3دار الكاتب العربي دمشق 1996
عفيف البهنسي : فن الخط العربي دار الفكر - ط1999 2
عفيف البهنسي : معجم مصطلحات الخط والخطاطين. مكتبة لبنان ناشرون - بيروت 1995
عفيف البهنسي : الفن الإسلامي. دار طلاس 1986.





روضان بهية، لوحة خطية معالجة بالحاسوب، (العراق).



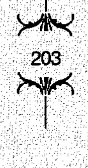
الخط العربي
بين أيدي طلبة الفنون

مقدمة لورقة عمل بيداغوجية حول
الاستثمار التشكيلي لمادة الخط العربي

خليل قويعة - تونس -

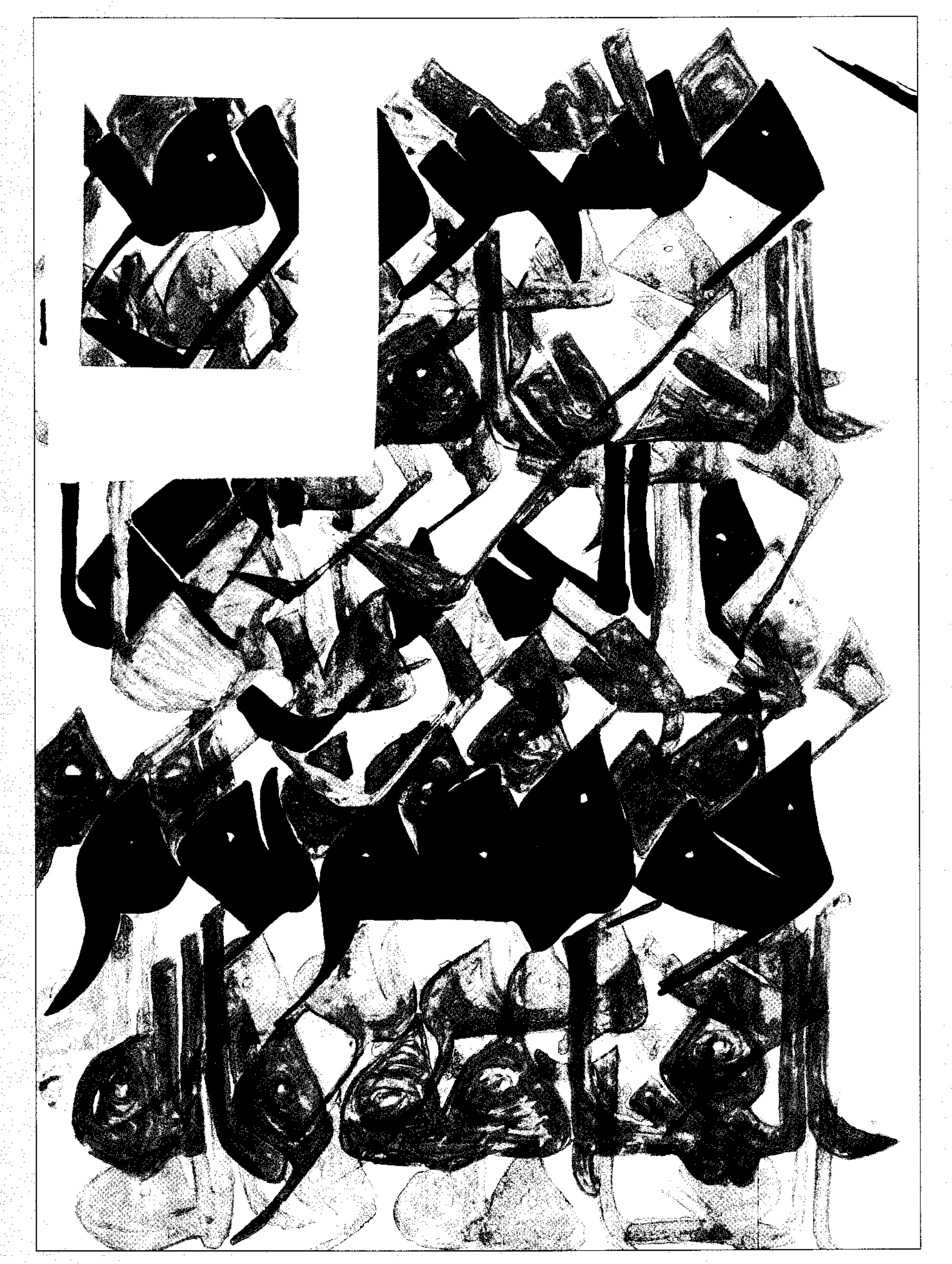
فنّ الخطّ العربي من الفنون التي يلتقي فيها الجمالي والوظيفي .ومن جهة انّه فنّ تشكيلي يحتكم إلى مقومّات الإيقاع والحركة والتّأليف، يعتبر فنّ الخطّ العربي من الفنون النبيلة الكبرى التي تتوازى مع فنّ الرّقش أو الأرابسك وفن المعمار وفنّ المنمنمات في الثقافة العربية الإسلاميّة.

ويؤكدّ هذا الفنّ، يوما بعد يوم، قدرته على إخصاب لغة التعبير التشكيلي المعاصر، وذلك لما يُتيحه من أبعاد مخياليّة و ما يتضمّنه من ليونة إبداعية خصبة، على نحو ما بدا في عديد التجارب التّشكيلية الحروفيّة المحدثة منذ بول كلي وصولا إلى الحروفات العربية المعاصرة و إلى تلك التي ألقت بضفافها داخل المعالجات الأنفوغرافية الرقمية في مجالات التصميم الغرافيكي و الحركي .

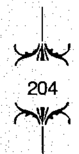




الطاهر الخلفي، تمارين بيداغوجية I.S.B.A.N. (تونس).



جمعة رابحي، تمارين بيداغوجية .I.S.B.A.N (تونس).



وإذا ما تأمّلنا في القاموس التشكيلي للخطّ العربي ومدى حضوره داخل الإنتاجات الإبداعيّة حديثا، نجد على سبيل المثال ذلك الاعتماد على الزخارف والمكملات الحروفيّة وأشباه الحروف Pseudo-lettres الصغيرة... التي تعمّر نسيج الخطّ الديواني والثلثي مثلما نجد اشتغالا على المؤثّرات اللونيّة لتنشيط أرضيّة اللّوحة، كما في التوظيفات التي تجمع بين حركيّة الغرافيك من جهة وحركيّة التوزيع الضوئي في فضاء اللوحة من جهة أخرى ... بل وقد ذهب البعض أيضا إلى التعامل مع تشكيلات الخطّ العربي في فنّ النحت أيضا، على نحو ما بدا في أعمال الفنان العراقي المهاجر إيّاد الحسيني.

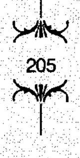
ومثل هذه الصياغات أدرجت اللوحة الخطيّة داخل جماليّة خالصة تقبل التفاعل مع مكتسبات الفنّ الحديث. وفي ظلّ هذه الجماليّة الخطيّة المستقلّة، تتأكدّ أصالة فنّ

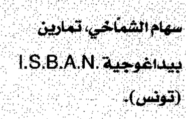
الخطّ العربي الذي لا يقتصر على كونه وسيلة لتبليغ النصّ، بل أصبح داخل اللوحة غاية في ذاته، من جهة أنّه قادر على استيفاء شروط الاستقلالية الجماليّة L'AUTONOMIE ESTHETIQUE

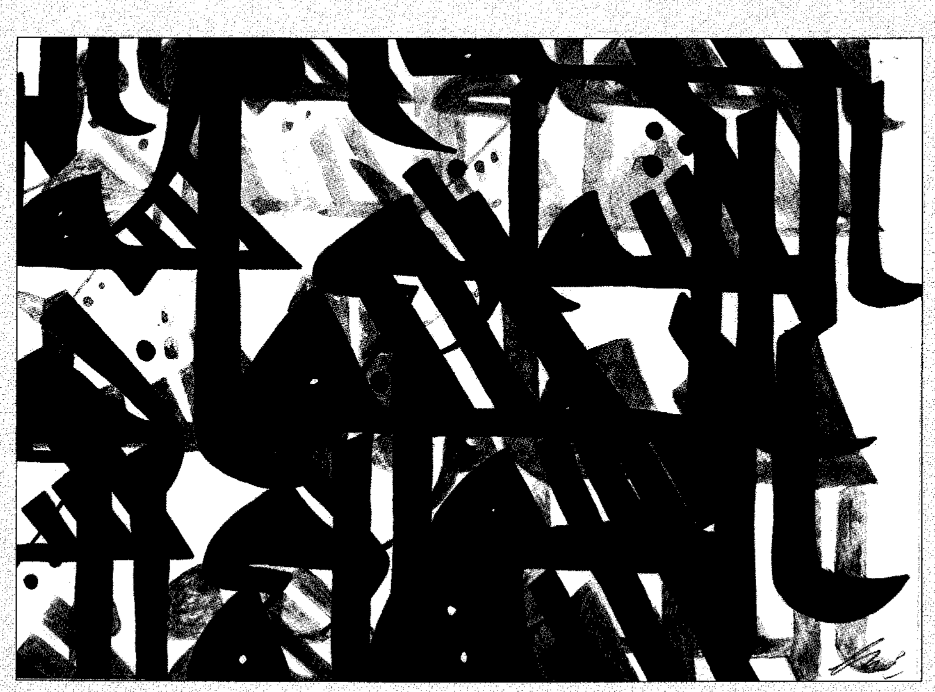
وسواء تعلق الأمر بالخطّ الفارسي أو بالثلثي أو بالديواني الجلّي أو بالصياغات التي تدمج الخطّ داخل فنّ الزخرفة والمنمنمات، فإنّ الخطّ العربي يستمدّ قيمته من كونه منظومة تشكيليّة من التشكيلات التجريديّة(*). وهو ما يثير الحس الجمالي حتى لدى من لا يستطيع قراءة الكتابة العربية (خطّ الطغراء على سبيل المثال). ذلك ما يشرّع إمكانية التعاطي مع فنّ الخطّ العربي بوصفه لغة تشكيلية كذلك.

إن مثل هذه التجارب الإبداعية أكّدت خصوبة الحرف العربي في التعبير التشكيلي وهو ما يستدعي الإفادة منها على الصعيد البيداغوجي في برامج الخطّ العربي بمعاهد الفنون الجميلة. ليس معنى ذلك تقنين هذه التجارب و تقديمها ضمن مقاربة متثائبة. فهي تجارب فردية تطرح مسائل أسلوبية متفرّدة ولا يمكن نمذجتها. بل إن ما تطمح إليه هذه الورقة هو الإفادة من هذا السياق الثقافي من داخل مشروع بيداغوجي منفتح انفتاح اللغة التشكيلية نفسها حتى لا تكون مادّة فنّ الخطّ العربي برنامجا مغلقا ومحنّطا و مغتربا عن راهنيّة المرحلة.

فإذا سلّمنا بالماهيّة التشكيلية لفن الخط العربي، يستفزّنا الأمر لاختبار مدى جدوى هذا الفن في البرنامج البيداغوجي لتدريس الفنون التشكيلية بمعاهد الفنون الجميلة.




سهام الشمّاخي، تمارين بيداغوجية I.S.B.A.N. (تونس).



(*) Alexandre Papadou-Poulo : L'Islam et l'Art Musulman



ألفة حواس، (الشواهد المنشورة ضمن هذا المبحث هي عيّنات من إنجاز طلبة السنوات النهائية بالمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل (من 2003 إلى 2006))، (تونس).

ماهي القيم التي يمكن أن يهديها فن الخط العربي لطلبة الفنون ؟ على أي نحو يمكن استثماره استثمارا يواكب المكتسبات الحديثة لتاريخ الفنّ حتّى لا تكون مادّة فن الخط العربي على هامش البرنامج الرئيسي لقسم الفنون التشكيلية ؟ كيف يتسنّى لهذه المادّة أن تعطي أكلها من داخل التطبيقات الفنية في مواد فنّ الرسم وفنّ النحت والقولبة ... بل وفي مادّة اللون حتى ؟

إن مثل هذه الهواجس يمكن أن تمثل أرضية تقوم عليها مادة الخط العربي مع طلبة السنوات النهائية بالمعاهد العليا للفنون الجميلة .إذ في هذه السنوات يكون الطالب قد استأنس بالخطوط العربية و خالط تصنيفاتها الكبرى و تمرّس بأهمّ قواعدها ... وذلك في المرحلة الأولى من تعليمه الأكاديمي. على أنه أثناء العمل في هذه المقاربة التشكيلية، يظل الطالب في حاجة ماسة إلى مراجعة هذه القواعد وإعادة تركيب الحروف و توزيعها، وإلى الإستلهام من قدرات القلم و المداد والحامل وتقنيات التعامل معها، فذلك يمثل جانبا مهما من الذكاء التشكيلي وفتحا من فتوح الملكة الإبداعية التي يستوجب إثارتها لدى الطالب.

يحتكم درسنا إلى التعامل مع منظومة فنّ الخطّ العربي من حيث هي زاوية ثريّة داخل اللغة التشكيليّة... وذلك بالنظر في ظواهر الإيقاع والحركة والتأليف. على أن لا نقتصر في استثمارنا التشكيلي لفنّ الخطّ العربي على ديوان الجماليّات القديمة التي تستند بوجه خاص إلى قوانين التناظر و الوحدة والتوازن التامّ والتمركز والقواعد الذّهبيّة لجماليات الكمال... بل نحاول كذلك، التطرّق إلى جماليّات الاختلال واللاّتمركز من خلال تجريب مقاربات تشكيلية حديثة تواكب تطوّرات العين الفنيّة.

فنحن من خلال فنّ الخطّ العربي يمكن أن نعالج عديد القضايا التشكيليّة الراهنة، على المستوى التعبيري أو على مستوى الإدراك البصري وعلى مستوى بيداغوجيّة الخطاب

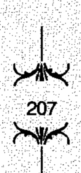
التشكيلي. وذلك على عكس المقاربات المغلقة والكسولة التي تتناول فنّ الخط العربي من جهة كونه منظومة جاهزة ومُقعّدة (تكتفي بتوارث القواعد الفنيّة فحسب ولا تحتمل الإضافة) أو من جهة الاقتصار على كونه صناعة حِرفيّة أو تقليدية، كما يسمّى في عُرْفِ الخطاطين التقليديين و خطاطي السوق.

I - منهجيّة المقاربة :

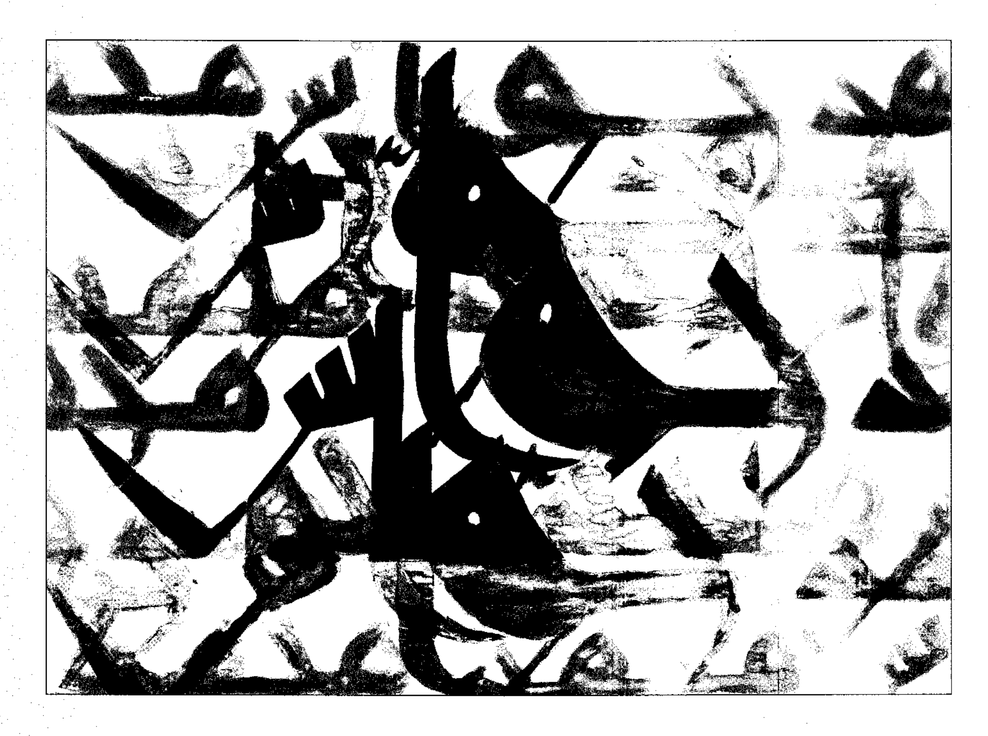
يقع التعامل مع مادة فنّ الخطّ العربي من حيث الاعتبارات التالية :

1 - أنّ فنّ الخطّ العربي هو غاية لذاته(إذ يمكن أن يستمدّ قيمته بمعزل عن الغايات الوظيفية ولا يلتزم بالضرورة بمقروئيّة النصّ).
2 - أنّه يحتكم إلى مبدإ الاستقلاليّة الجمالية AUTONOMIE ESTHETIQUE
3 - أنّه يقبل عمليّات التكييف الأسلوبي STYLISATION.
4 - أنّه، بالرغم من برنامج التّقعيد الذي يتضمنّه، يمثّل منظومة طيّعة ومنفتحة ولها مسار زمني، إبداعي وإنشائي و ليس برنامجا مغلقا.
5 - أنّ للخطّ العربي ماهيّة تشكيليّة بحكم اكتسابه لقيم تشكيلية مختلفة ومن ذلك :

- الإيقاع والتتابع	LE RYTHME
- الحركة	LE MOUVEMENT
- الطّواعيّة	LA FLUIDITE
- التركيب والتولّيف	LA COMPOSITION
- التّمركز	LA CENTRALISATION
- اللاّتمركز	LA DECENTRALISATION
- التوزيع	LA DIFFUSION
- الإشعاع	LE RAYONNEMENT
- التوازن	L'EQUILIBRE
- التّناثر	L'EPARPILLEMENT
- الوحدة	L'UNITE
- الملاء والخلاء	LE PLEIN ET LE VIDE
- الدّاكن والمضيء	LE CLAIR-OBSCUR



وعليه، مثلما يمكن التطرّق إلى فنّ الخطّ العربي من حيث هو نظام من القواعد الفنيّة، فإنه يمكن التعامل معه من حيث هو لغة تشكيليّة مرنة قابلة للتّأسلب .فلن نقتصر على ما يسمّى بـ «تعلّم» أو «حذق» القواعد (مثلما في نوادي فنّ الخطّ العربي)، بل يمكن أن نتعامل مع هذه القواعد من خلال قدرتها على استفزاز العين التشكيليّة ومن داخل مشاريع تشكيليّة تقوم على قدرات الإدراك والفعل والاكتشاف والبحث... وهكذا، فنحن لن نتطرّق إلى فنّ الخط العربي من جهة كونه صناعة حرفيّة أو تقليديّة أو من جهة كونه «كتابة» لحروف مقروءة أو من جهة كونه جزء من تراث تزويقيّ نمطي Typique.



ألفة حواس، I.S.B.A.N. (تونس).

فمن خلال فنّ الخطّ العربي يمكن أن نعالج عديد القضايا التشكيليّة (حتى الأكثر راهنيّة) سواء على المستوى التعبيري (الخطّ العربي والفنّ الحركي) أو على المستوى البنائي (Constructivisme الخطّ العربي والتجريد الهندسي) أو على مستوى خاصيّات الإدراك والتمثّل البصري (الخطّ العربي والفنّ البصري Op-art) أو على مستوى بيداغوجية الخطاب التشكيلي (المرور ما بين مواضيع النقطة، الخطّ، الفضاء والاعتماد على عمليّات التحليل والتأليف والتأويل).

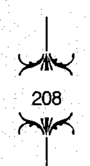
ومن ثمّة، يتجّه الاهتمام التطبيقي في هذه المادّة إلى النظر في مدونّة فنّ الخطّ العربي من زاوية تشكيلية وذلك بحسب المحاور المقترحة التالية التي تقوم على تنويع المادة الخطية بين ما هو ليّن و بين ما هو يابس ومسطري :

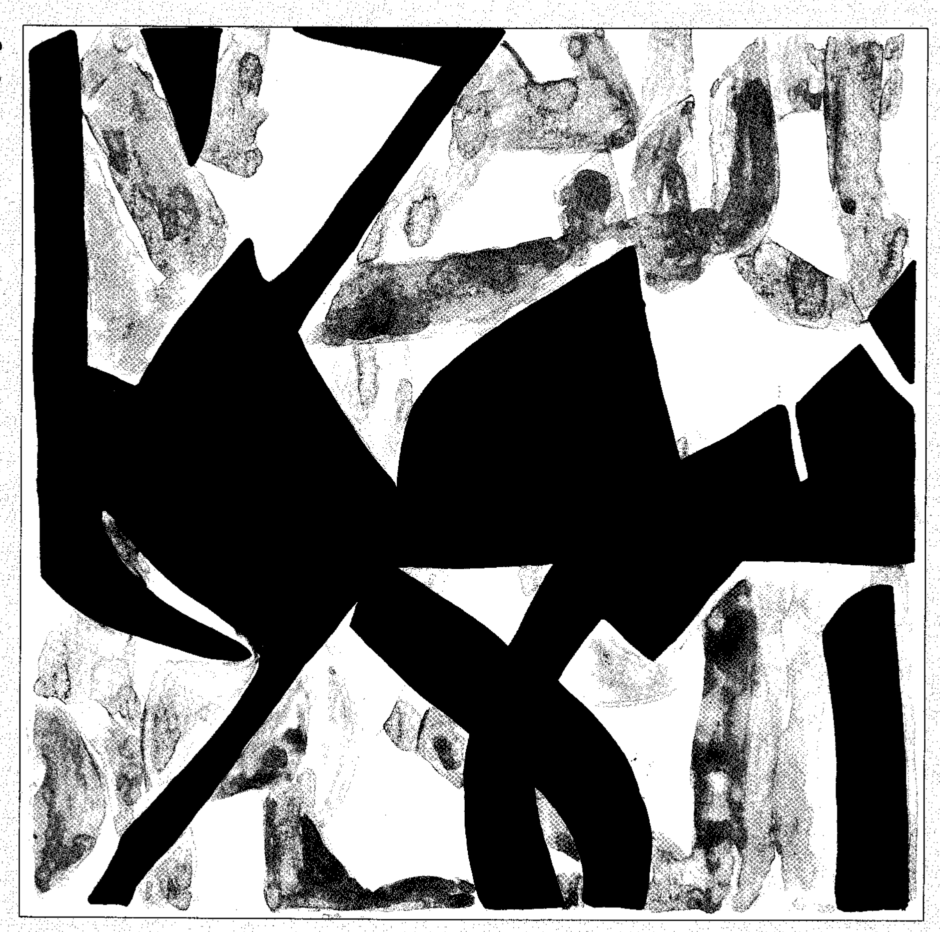
1 - الخطّ الفارسي (الحروف وتحليل حركاتها، التراكيب على مستوى الجملة الخطيّة، التراكيب على مستوى المساحة المقترحة).

2 - خطّ الديواني (الحروف وتحليل حركاتها، التراكيب على مستوى الجملة الخطيّة، التراكيب على مستوى المساحات والأحجام المقترحة).

3 - الخطوط أو الكتابات أو الأساليب المغربية و خاصة منها «القيرواني» أو «الكوفي القيرواني» كما يروق لبعض المؤرخين والمشارقة (الحروف وتحليل حركاتها، التراكيب على مستوى الجملة الخطيّة، التراكيب الممكنة على مستوى المساحات والأحجام المقترحة).

وفضلا عن هذه التمارين والتطبيقات الخطيّة التي تُنجز أساسا بواسطة الأدوات الأكاديمية (القصبة، المداد، الحبر الصيني، الورق الأملس) يُدعى الطالب لاقتراح





فاتن الغموري، I.S.B.A.N. (تونس).



مشروع تشكيليّ خاصّ يقع إنجازه بحسب اختصاصه الفني (رسم زيتي، نحت، خزف، بلور فنّي).

ويمكن للطالب أن يقدّم مشاريع فنية بيداغوجية تتوّج برنامجه الدراسي .و يمكن لهذه المشاريع أن تنجز بصفة ثنائيّة أو ثلاثيّة ... وذلك للإفادة من تنوّع الاختصاصات الفنيّة داخل المجموعة وتأمين الحوار الخصب بينها (مثال : نحت مع خزف فنّي)...

1 - الموضوع :

اختيار قيمة تشكيليّة من الأمثلة الواردة أعلاه ومعالجتها بالاعتماد على صنف أو صنفين أو ثلاثة من أصناف الخطوط المقترحة.

2 - التقنية :

اختيار تقنية واحدة أو تقنيات ممزوجة TECHNIQUES MIXTES ومن ذلك : الغرافيزم، التّقطيع والتلصيق، DECOUPAGE- COLLAGE نحت أو تركيب الأشكال الماديّة والحجميّة المثلّثة الأبعاد، FORMES TRIDIMENSIONNELLES الإضاءات الكهربائيّة وغيرها من التقنيّات الضوئيّة والانعكاسية...

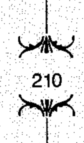
3 - **الخامات :**

ورق، حبر، دهن زيتي، دهن مائي، قماش، خشب صناعي، نحاس مطروق، خزف، بلاكسي غلاس، بلاستيك، بلّور، ضوء، تراب، ريزين ... ويقع اختيار الخامات بحسب اختصاصات الطلبة في ذات المجموعة.

II - برنامج المادة و ملاحظات حول النتائج المتحصل عليها

1 - إنجاز بحوث شكلية بالإعتماد على الخط الديواني أو الخط الفارسي .وذلك من خلال محاولة تقديم تكوينات خطية (compositions) تتضمن قيما تشكيلية أساسها الإيقاع والحركة والتأليف.

على أن ينطلق الطالب في إعداد تكويناته من الإحالات الغرافيكية والأفكار البنائية (LES IDEES CONSTRUCTIVES) التي يكتشفها في مباحثته للحروف بواسطة القلم التقليدي (القصبة). إذ أن فكرة التكوين ليست جاهزة على مستوى الذهن فيما يعمل الطالب على تسليطها على الحروف بتعسف. بل هي ناتجة عن المقومات العلائقية والفضائية التي تحكم تفاعل العناصر الخطية (الحروف وتوابعها) في فضاء الورقة. ففكرة التكوين تتأتى أساسا مما يكتشفه الطالب عند معاشرته للحروف، ثم يقع توجيهها تشكيليا بحسب خبرته الفنية وتشربه بثقافة الفنون القديمة (التوازن، التمركز، التناظر) أو بثقافة الفن المعاصر (اللاتمركز، اللاتناظر.)...



على هذا النحو، يستلزم الأمر قيام التكوين الكاليغرافي على درجة ما من الذكاء التشكيلي حتى لا يقع الانزلاق في المقاربات المفتعلة والساذجة .إذ التكوين المنشود لا يخلو من وجود مقومات بنائية وبصرية تسند عناصره وتستقطب توزيع النظر بشكل متدرج وتساهم في توجيهه .ومن ذلك وجود مركز للتكوين (إذا ما تعلق الأمر بتكوين إشعاعي على سبيل المثال)أو وجود خط للقوة (ligne de force) ،(إذا ما تعلق الأمر بتكوين ممتد...).

مثل هذه البحوث تقاوم في الطالب ميله إلى إنجاز أعمال قائمة على مجرد تجميع آلي للحروف أو تراكم (accumulation) أو مجرد إحداث تجاور (juxtaposition) يرتب سلوك الحروف ترتيبا. ولكنها، بنفس القدر، تحثه على استنطاق معالم الحركية في علاقات الحروف ببعضها، واستثمار مؤثرات الليونة والطواعية والشاعرية التي يستبطنها كل من الخط الفارسي والخط الديواني بطبيعتيهما على سبيل المثال.

2 - إنجاز بحوث تشكيلية بالاعتماد على أكثر من خط في ذات العمل ومن خلال التطرق إلى إشكاليات فنية متنوعة .وفي هذا المستوى، فضلا عن الخطين الفارسي والديواني، يقع استثمار كل من الخط الكوفي القيرواني والخط المغربي من خلال وثائق مصورة، يقع توزيعها على الطلبة. وهي عينات من هذين الخطين يمكن أخذها للغرض من متحف رقادة للمخطوطات بالقيروان.

وقد أكدت التجربة مدى تفاعل الطلبة مع هذا الصنف من الخطوط (منذ 2003 بالمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل). فالكوفي القيرواني له من الجمالية والأسلوبية ما يساعد على فتح آفاق خصبة في تعامل الطالب مع الفضاء الكاليغرافي .بل إن العديد من تشكيلات هذا الخط بمثابة أعمال فنية فريدة ترقد في بطون التراث المخطوط وقد وقع إعدادها لغاية جمالية خالصة أكثر منه لغاية المقروئية .وهي تشكيلات ثرية بمواطن الإيقاع والحركية .فالكوفي القيرواني هو خط يكتب بالقصبة أساسا، ثم يقع إتمام أجزاء من حروفه من خلال رسمها وتدبير تناسباتها ومكمّلاتها (النقاط والفتحات) بقلم آخر.

وقد رأيت أن ظاهرة تداخل بعض الحروف المذيلة في أسطر هذا الخط يمكن أن تخدم موضوع النسيج الكاليغرافي الممتد والشبه متجانس (HOMOGENE) في بعض البحوث المقترحة، عندما تؤمّن هذه الحروف تداخلا ما بين الأسطر .

ولئن كان الأمر يتعلق بالاكتفاء بالخط الكوفي القيرواني بالنسبة لطلبة السنة الثالثة، إلا أنني مع طلبة السنة الرابعة اقترحت الاشتغال على العلاقات التشكيلية والبصرية الحركية بين هذا الخط وخط آخر مختلف عنه تمام الاختلاف مثل الفارسي. فهذا الأخير خط دقيق التناسبات ويكتب بواسطة قلمين اثنين أحدهما صغير والآخر أكبر منه بنسبة الضعف أو أكثر (خط التّعليق). كما أن الفارسي يقوم على المدات الطويلة التي إذا ما تكررت بصفة موازية على الورقة أحدثت تموجات بصرية على نحو ما يوحي به خط شاكستة وهو أحد مشتقات الفارسي .أما الكوفي القيرواني فهو على العكس من ذلك يقوم على الحروف المتلاصقة وقد تضخمت رؤوسها لتحدث إيقاعا من الكتل الثقيلة المتجاورة والمزدحمة داخل الفضاء الكاليغرافي المشحون بالحركية. وهكذا ومن خلال تقنية التراكب (SUPERPOSITION) بين الجمل الكاليغرافية وقع التوصل إلى أنسجة بالكوفي القيرواني، يساهم الفارسي بدرجة ثانية في تنشيط الحركية البصرية للفضاء. ومن بين الإشكاليات التي يقع التطرق إليها في هذا المستوى :



- ثنائيّة الهندسي والغنائي (LYRIQUE) في التكوين الخطي .حيث يقع التعامل مع خط من طبيعة مسطريّة مثل الكوفي والكوفي القيرواني وخط من طبيعة انسيابية (FLUIDE) مثل الفارسي أو التّعليق أو الديواني أو الديواني الجلي. ويراهن الطالب في هذه التمارين على اكتشاف قيم التضاد وتوظيفها تشكيليا للحصول على تكوينات وأنسجة ثرية بمواطن التنوع، إذ يقع تحويل التّضادّ في طبائع الخطوط إلى عنصر إثراء يساعد على خلق توازنات حركية في مقاربة الفضاء.

-ثنائية الخطّ واللمسة (TOUCHE). حيث يقع الإعتماد على الفرشاة فضلا على قلم الخط والبحث عن علاقات تشكيلية بين الغرافيكي الهندسي/الرصين والصلب (RIGIDE) من جهة وبين حركية اللمسات (GESTUEL) من جهة أخرى ومن شأن هذا المراس أن يفتح المجال الكاليغرافي على آفاق جديدة تؤكد خصوبتها الأدائية والمخيالية في تكوينات وأنسجة.

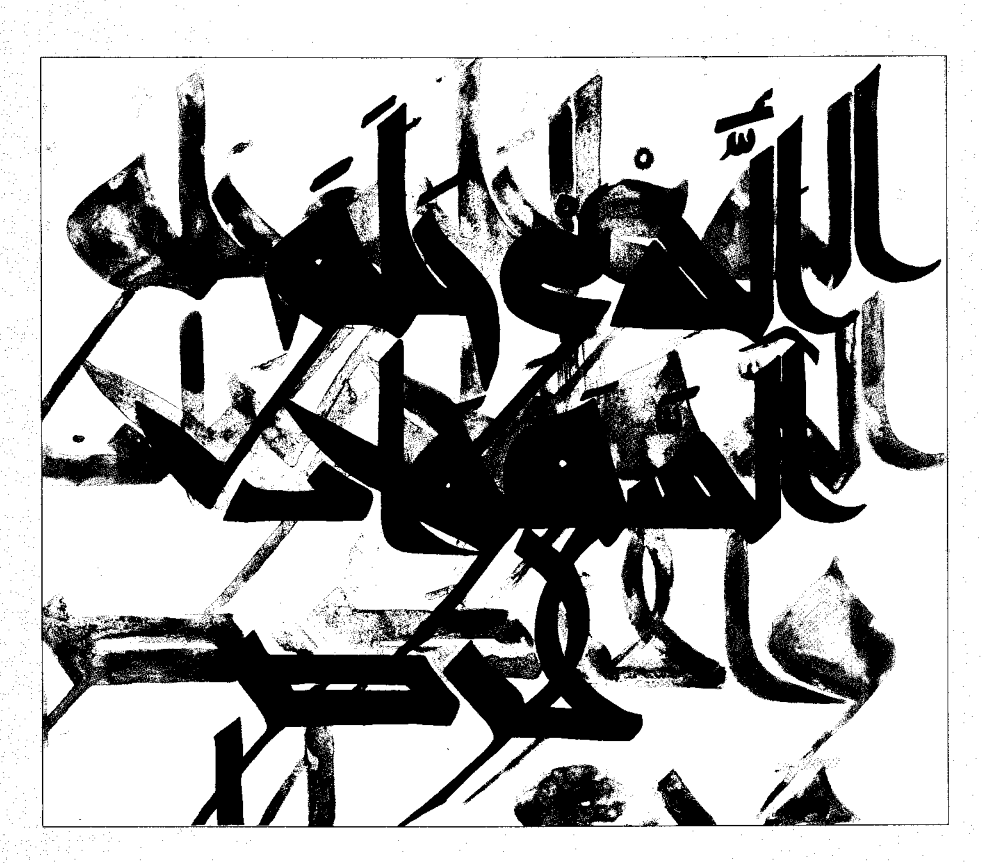
- ثنائية الشفيف (TRANSPARENT) والكمد (OPAQUE) حيث يقع التّدخّل في الخامة الحبرية قصد تمييعها بواسطة الماء على مراحل متعددة للحصول على درجات ضوئية مختلفة تنضاف إلى القيمة السوداء للحبر والقيمة البيضاء للورقة لتحدث تنويعا ضوئيا وحركيا بين الحروف.

- ثنائية القيم الضوئية والقيم اللونية حيث يقع اختبار قدرة اللون على تفجير حركية موازية للحركية الغرافيكية تتفاعل معها.

- علاقات القوى (RAPPORTS DE FORCE) ما بين الخلاء والملاء (بلغة القدامى) ومن ثمة بين البياض والسواد، إذ يقع إنجاز تراكيب أو أنسجة يقع فيها إدماج بياض الورقة في تشكيل عناصر الحروف والمؤثرات الكاليغرافية وقد سبق أن عرضت لهذا الغرض نموذجا من الأعمال الفنية القائمة على علاقات القوى وهو لوحة للرسام التونسي نجيب بالخوجة أنجزها سنة 1966 بالاقتصار على بعض القيم الضوئية.

- التعاطي مع الخط العربي من داخل سياقاته الزخرفية التي نشأ فيها .وقد قدمت للطلبة نماذج تراثية تؤكد انخراط الخطوط العربية داخل تشكيلات الأفاريز والزخارف المعمارية...

وليس الهدف من هذا الموضوع إنجاز تكوينات زخرفية على شاكلة الآثار المتحفية والتراثية، بل محاولة استعادة بناء تراكيب الحروف (RECONSTITUTION PLASTIQUE)

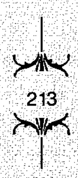


منى بوسيف، I.S.B.A.N. (تونس).

تشكيليا من خلال التعامل مع الحرف بوصفه مفردة زخرفية. لكن من خصوصية هذا التمشي أن الزخارف المحيطة بالحرف، ليست اصطناعا مضافا إليه من خارج طبيعته الكاليغرافية، بل هي ناتجة ومتناسلة عنه .إذ يعمل الطالب على مواصلة عملية إنشاء الحرف باتجاه تفريع مفاصله الغرافيكية إلى كيانات زخرفية.

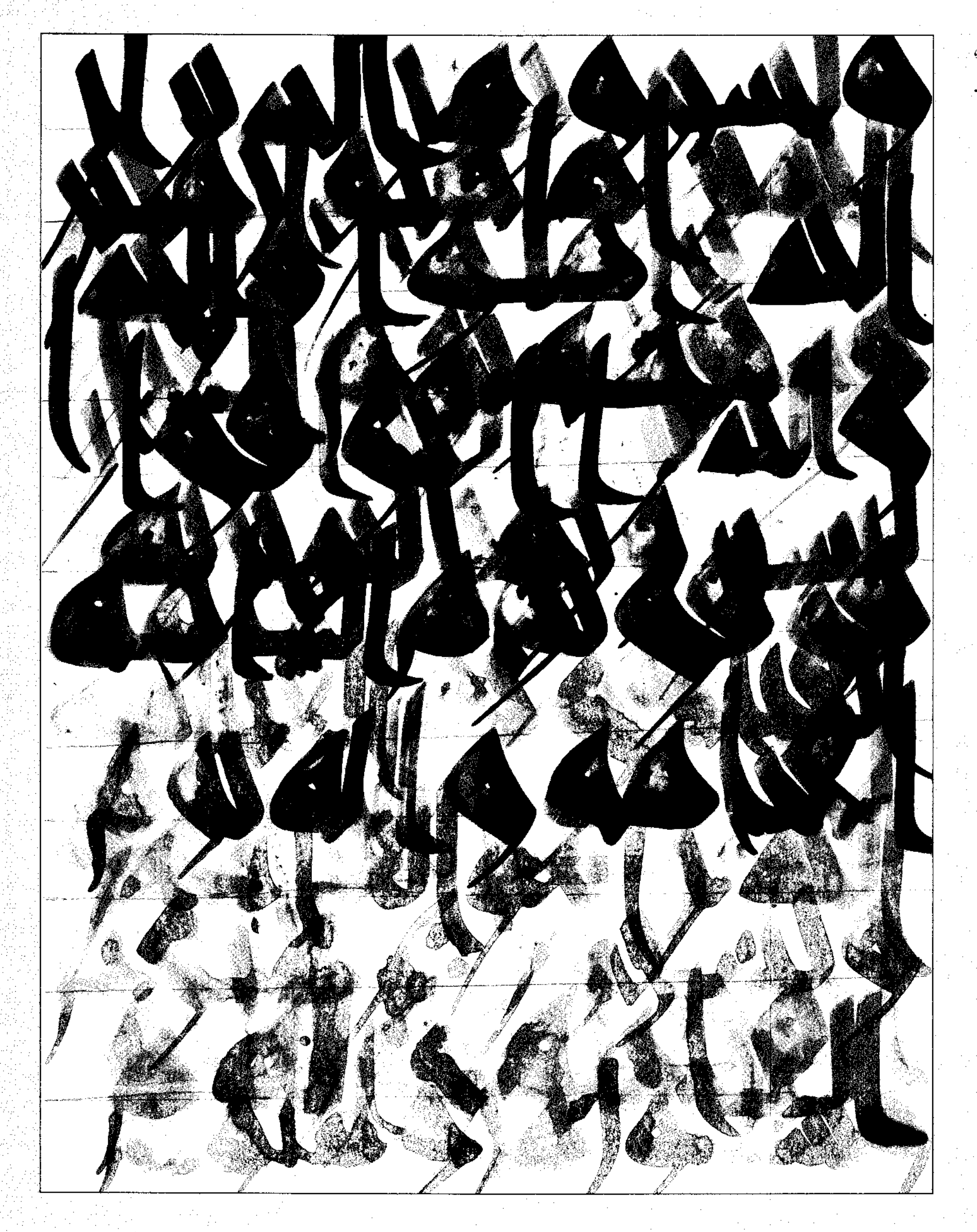
مثل هذا التمرين أدى إلى اكتشاف نتائج خصبة وثرية، سواء على مستوى الأعمال التي اعتمد أصحابها على الأفاريز الزخرفية الهندسية، أو على مستوى الأعمال التي اعتمد أصحابها على الأفاريز الزخرفية الطبيعية، حيث كانت هناك محاولات لإعادة تأصيل الحروف تأصيلا جينيالوجيا ولكن من داخل المراس التشكيلي وممكناته المحتملة.

ومثل هذه الإشكاليات والقضايا التشكيلية المعتمدة عملت على الخروج بمادة الخط العربي من رتابتها الأكاديمية، بحيث وجد فيها الطالب الكثير من ضالته .إذ فضلا عن كونها تساهم في ترسيخ قواعد فن الخط ومراجعتها (تلك القواعد التي شرع الطالب في تعلمها منذ السنة الأولى من الجذع المشترك) فهي تجعل هذا التراث الفني سهل المعاشرة بين يدي الطالب في هذا الزمان. بل هي تجعل من مادة الخط مصدر استلهام ومجالا مرجعيّـا داخل لعبة تشكيلية حديثة تستفز في الطالب مخياله الاستكشافي والابتكاري، حتى وإن تعامل مع هذه المادة بعين متشربة بثقافات الفن الحديث والمعاصر. وقد حصل في بعض الأعمال أن كانت مادة الخط العربي بمثابة فضاء للتناص وإحداث تداخل عضوي بين الثقافات التشكيلية بفضل مرونة التعبير التشكيلي للخط العربي من جهة، وقابلية الطالب للتمثل والربط والتجريب واختبار قدراته الفنية، من جهة أخرى... خصوصا إذا ما تعلق الأمر بصنف من الخطوط ما يزال منسيا في البرامج الأكاديمية وهو الكوفي القيرواني، هذا الخط الذي يهب الطالب قدرات هامة في تأكيد الخصوصيات الأسلوبية على مستوى الأداء، بفضل قابليته على الانفتاح على أمزجة أسلوبية مختلفة.



ذلك بعض من تجليات الرهان الذي تعاملتُ به مع فن الخط بوصفه مادة تشكيلية، إذ هو منظومة فنية منفتحة، تلقي بضفافها على أكثر تطلعاتنا حداثية، سواء على المستوى التشكيلي أو على المستوى البيداغوجي. وليس هذا الفن منظومة مغلقة بين جدران المتاحف القديمة والمناخات الاستشراقية، تطرح نفسها علينا بوصفها جثة هامدة أو نوعا من الفيتيش الرمزي.

3 – وبعد التمرّس الغرافيكي و الفضائي و البنائي للخطوط يقع في هذه المرحلة تقديم مشاريع فنيّة، يختبر فيها الطالب معاشرته للخطوط واستئناسه بها ، من خلال تقنيات تشكيلية، أو خصوصا التقنية التي يختصّ بها. حيث ينطلق الطالب من عمل يعدّه بواسطة القصبة والمداد أو الحبر والورق ثمّ يعمل على مقاربته من خلال تقنيات وخامات أخرى تؤدي إلى خلق إشكاليات جديدة وإضافة قيم تعبيرية أخرى تدعّم المحتوى التشكيلي للعمل الكاليغرافي. على أن يكون الكيان الكاليغرافي الأساس الرئيسي لهذه التدخلات حتى لا يبقى مجرّد حجّة فنية أو منطلقا يمكن تجاوزه ونسيانه للمرور إلى شواغل فنيّة أخرى. ومثل هذا الشرط من شأنه أن يحفظ خصوصيّة المادّة و يشدّها إلى مجال فنّ الخطّ العربي من البداية إلى النهاية.



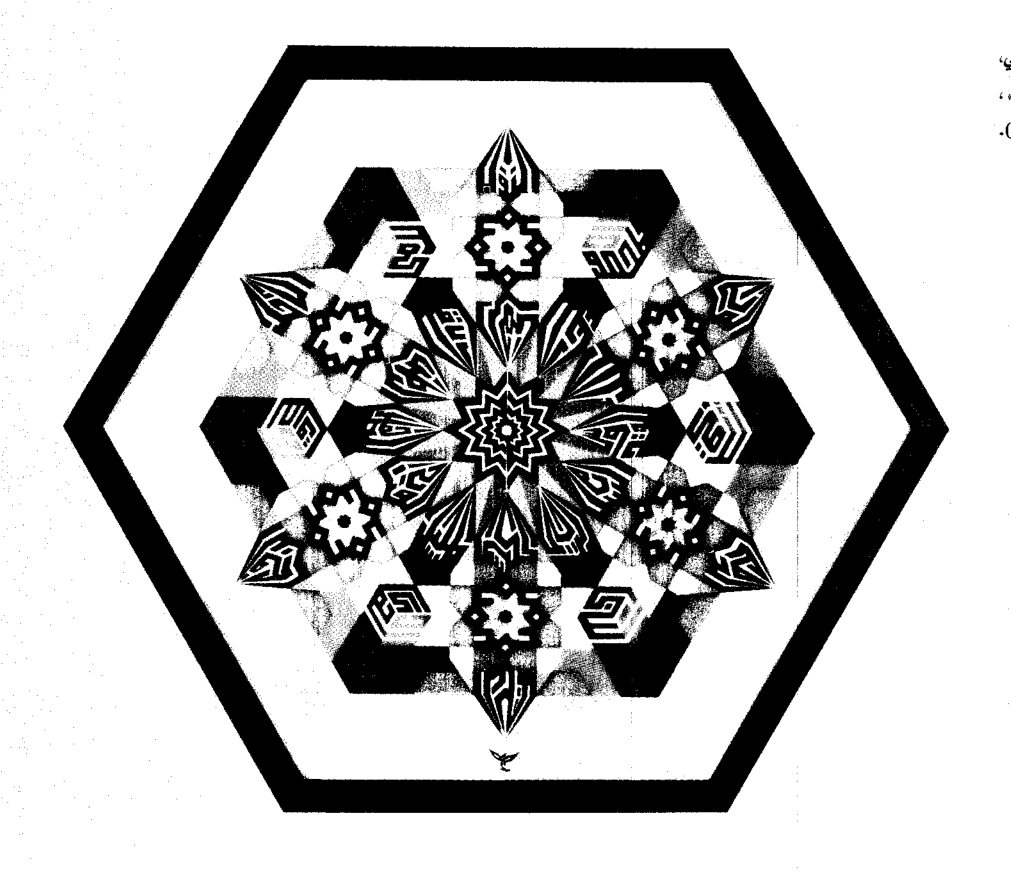
كلثوم الصغيّر، I.S.B.A.N. (تونس).



هكذا، بقدر حاجتنا إلى تمثل تراث الخط العربي من داخل منظومة التقعيد التي يحتملها منذ مبادرة ابن مقلة في هندسة قواعد هذه الصناعة، تكون حاجتنا ماسّة إلى مقاربته من داخل فكر تشكيلي ينفتح على قدرات اللغة الفنيّة و يستفيد من مكتسبات راهنيّة تاريخ الفنّ .وفي هذا الأفق لن نظفر من هذا التراث بجانب مهمّ نمارس فيه تطبيقات ملائمة لتطلعات الرؤى التشكيلية الحديثة فحسب، بل وكذلك نظفر منه بإمكانيّات إبداعية شتّى من شأنها أن تنير سبل اللعبة التشكيلية لدى الطالب، وذلك في صلب المواد الفنيّة الأكثر رئيسية في إنماء الخبرات التعبيريّة و التقنيّة و البنائيّة و الأسلوبية ... بل أليس حريًا بهذه المقاربة أن تهدي الفكر التشكيلي الحديث (الذي نشأ وترعرع في المدارس الغربية) إسهاما ثريا وخصبا من معين المدوّنة الشرقيّة ؟

جمعة الرابحي (استلهام من الخط المغربي)، I.S.B.A.N. (تونس).





الفنان فريد العلي،
«أسماء الله والرسول»،
كوفي حديث، (الكويت).



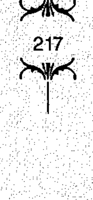
الفنان فريد العلي،
«يوم تبيضّ وجوه وتسودّ
وجوه»، كوفي حديث،
(الكويت).

من المقومات البيداغوجية لتعليمية الخط العربي: التدرج في تذليل الصعوبات للمبتدئين.

مصطفى الكيلاني - تونس -

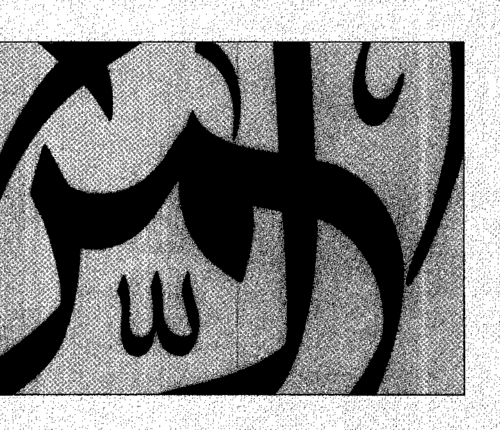
I - الإطار العام لخصائص المجموعة المتعلمة :

1 - هي مجموعة متجانسة عموما من حيث :
- المستوى الدراسي (مرحلة أولى جامعية)
- السن : متقارب (معدل 20 سنة) من الجنسين
- دوافع الإقبال على تعلّم فن الخط العربي : اختياره ضمن قائمة المواد الفنية في البرنامج الدراسي.
- الخبرة في الخط العربي : تكاد تكون منعدمة لعدم إدراج هذا الفن كمادة قارة أو اختيارية في برامج التعليم بمختلف مستوياته : الابتدائية والإعدادي والثانوي.
- المؤهلات : متقارب مع بعض الاستثناءات بالنسبة لمن وُهبوا استعدادات فطرية في الاستيعاب والمرونة أو دربة على الرسم اليدوي والزخارف.



2 - العدد : في حدود 15 نفرا (مناسب لمردودية التأطير البيداغوجي)

3 - المدّة الزمنيّة : في حدود 52 أو 54 ساعة موزّعة على كامل السنة الجامعيّة مقسّمة إلى حصص حضورية ذات ساعتين كل أسبوع، يؤطرها مدرّس / مكون. عدا ساعات التمرّن الذاتي خارج تلك الحصص في الفضاءات الخاصّة.



4 - الهدف - المحدود بما سبق من عوامل هو : «تحسين الكتابة بخط الرقعة وفق قواعده الفنية التي يعتمد فيها ميزان النقط المعروف بالأساس».

- ملاحظة : تحقيق هذا الهدف يمهّد الطريق لتحقيق الهدف البعيد (الأولي) المتمثل في استيعاب جميع القواعد في مختلف الوضعيات - نظريا وعمليا - وتملك تجويده بمهارة فيصبح ملكة مكتسبة.

(*) استئناسا بمنهج المرحوم محمد الصالح الخماسي في تدريس الخط الذي تعلمت عليه في الستينات من القرن الماضي.

II . أنواع الصعوبات التي يواجهها متعلموا الخط العربي المبتدئون وهم في سن متقدمة نسبيا وضعيفو الزاد الفني والخبرة، هي ثلاثة مبدئيا : نفسية، ومادية، وعملية.

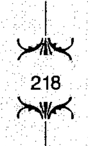
1 – تتمثل الصعوبة النفسيّة في رهبة المتعلم أمام قوة إبهار (إلى درجة الإعجاز أحيانا) النماذج الخطية القوية المبنية على النسبة الفاصلة ـ الموزونة ـ وخاصة نماذج كبار الخطاطين. رهبة قد تنال ـ بنسب متفاوتة وحسب الظروف ـ من رصيد الثقة في النفس.. هذا الرصيد المعرض لمزيد الضعف في حالات تكرر الفشل أو القصور أو العجز، وقد يفضي إلى الاستسلام لها وربما الإحباط في صورة غياب الآليات المساعدة على تجاوزها (ذاتية، وخارجية).

2 – تتمثل الصعوبات المادية غالبا في أمور ملموسة يمكن تذليلها وتتعلق بمجالين اثنين :

– أولا) مواد الكتابة وجهازها من أقلام ومداد وورق ... إلخ.

– ثانيا) وضعية الكتابة ومرافقها من مستوى ارتفاع المنضدة ودرجة ميلها، وهيئة الجلسة، والمسافة بين المتعلمين، وكمية الإنارة ولونها ومصدرها ... الخ ـفي مناخ بيئي وصوتي سليم.

3 – أما الصعوبات العملية فتتعلق بلحظة الفعل الخطي ونوجز أهمها فيما يلي :



– كيفية مسك القلم وتوجيه قطته وسحبه على الصفحة، سواء أكان المتعلم يمينيا (يكتب باليد اليمنى (أو شماليا) يكتب باليد اليسرى).

– كيفية استعمال القلم في وضعيات مختلفة : بكامل قطته أو بجزء منها أو بطرفها ... وذلك حسب الوضعية والغرض.

– كيفية وصل أجزاء الحرف الواحد ببعضها أو وصل الحروف ببعضها في الكلمة الواحدة (.. في حالتي التسلسل والتقطيع).

– كيفيات استعمالات أخرى للقلم في وضعيات مختلفة كالطمس، والترويس ـ والتسنين، والترقيق...

III - تذليل الصعوبات :

نودّ أن نقدّم بين يدي هذا العنصر الملاحظات والمبادئ التالية :

– أولا) أن تذليل مختلف الصعوبات (النفسية والمادية والعملية) يتم على امتداد كامل السنة، وهي إذ تصنف ـ منهجيا ـ إلى ثلاثة أو أكثر إلاّ أنّها في الواقع متشابكة ومتداخلة.

- ثانيا) أنه يتم بطرق وأساليب شتى، وأحسنها ما تفادى الملاحظات والانتقادات المباشرة وذهب إلى اغتنام الفرص والجوانب الإيجابية في الوضعية أو لدى المتعلم) وسنعود إلى هذا المعنى بشيء من التفصيل.

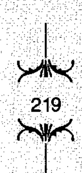
- ثلاثا) أنه ـ أي التذليل ـ يتم بالتدريج (وهو محور ورقتنا هذه) وبالتقسيط المقصود والممنهج.

- رابعا) ويقع أما تلبية لحاجة خاصة أو عامة، أو لضرورة قدّرها المؤطر / المكوّن.

- خامسا) في مناخ تنشيطي يغلب عليه الترغيب والتشويق والرفع من المعنويات وإيجاد الحلول الناجعة.

أيمن حسن
(سوريا).





1 – من آليات تذليل الصعوبات النفسية لتقوية ثقة المتعلم نفسه :

- أولا) بيان أن الهدف النهائي في كل فن ومهارة يمرّ حتما عبر تحقيق أهداف مرحلية وأن لعامل الزمن تأثيره في ذلك, فضيلة التبصر والصبر.

- ثانيا) ضرب المثال بالخطاطين الأعلام وكيف بلغوا درجة الامتياز بالمثابرة والصبر والعمل الموجه والتدرج الذي شابته الإخفاقات في البدايات ولا شك, نظرية النّسبيّة.

- ثالثا) التمثل بالمقولات المحفزة للهمم من مثل : «هذا ما قدرت عليه في يومي هذا، في جلستي هذه، ولكن همتي قائمة وعزمي قوي للإتيان بما هو أحسن في المستقبل».

- رابعا) استثمار فرص النجاح الماضية (كقوة شحن للإدارة) للاعتبار بها في اللحظة الراهنة - وهذه لعمري من أقوى الآليات لأنها ترتد إلى إيجابيات الذات.

- خامسا) ملاحظة أن النجاح في اكتساب المهارات (ومنها الخط) يأتي غالبا في شكل «طفرات» تفاجىء صاحبها قبل غيره فتقوى عزيمته على المثابرة. وهنا يجب استثمار مردود النجاح في لحظات الطفرات إلى حدّه الأقصى من تشجيع وشكر.

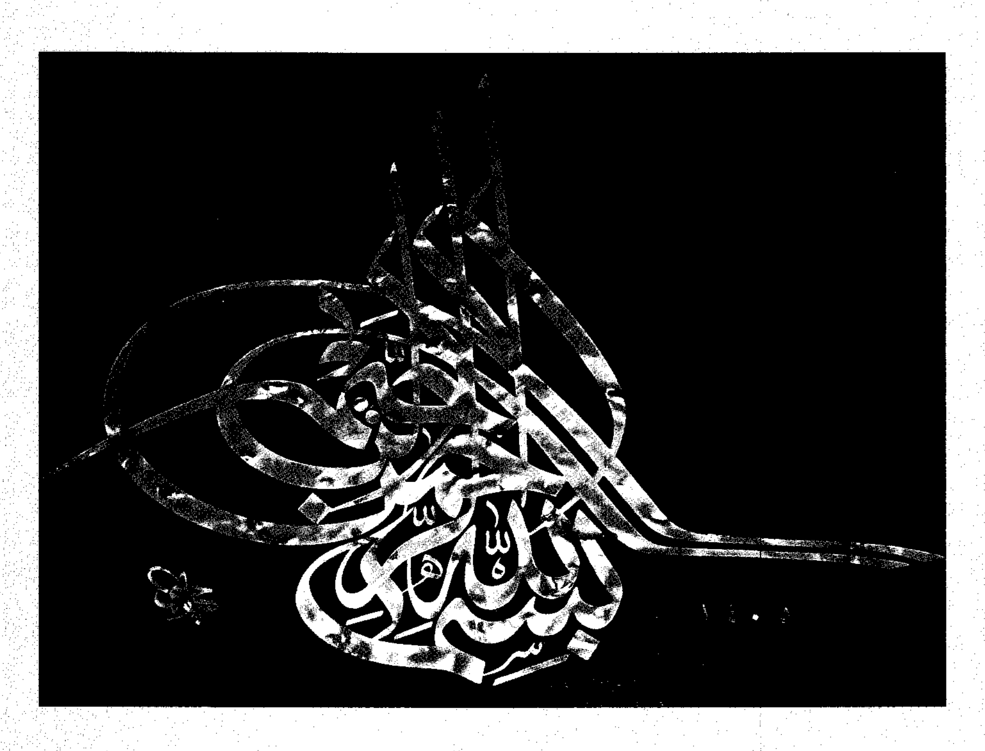
- سادسا) التماس المعذرة للمتعلم - ولو على سبيل التغظي المقصود لقصوره وضعفه، وقبول ذلك منه مرحليا دون أن يكون ذلك على حساب مبدإ احترام قاعدة مؤصلة.

2 – تذليل الصعوبات المادية يكون أيضا بالتدريج وبالتجريب :

- تعليم كيفية بري القلم وتعهده باستمرار.
- المداد وتعهده كلما تغيرت ثخانته.
- الورق وطلب الجيد منه دون أن يكون باهض الثمن.
- التذكير بالشروط المثلى للوعضيات الأخرى من جلوس، ومنضدة وإنارة وبنية صوتية سليمة... وتعويد الطالب على الاجتهاد الذاتي في التّحصيل.

3– بالنسبة إلى التدرج في تذليل الصعوبات العملية نكتفي بالإشارة إلى الآليات التالية :
- التمهيد للكتل الخطية - الحروفية - برسم نقاط ومطات وأشكال لينة مختلفة كثير منها هو اجزاء من حروف.





حسن جلبي،
بسملة طغرائية، (تركيا).

- التبويب المنهجي لمجموعات الحروف بطريقة يذلل في كل حرف سابق أجزاء من الحرف اللاحق المشترك معه في ذلك الجزء الذي تم تذليله (أ ـ ك ـ ل / ب ـ ف / د ـ ه / ن ـ ق ... / إلخ.)

- تفكيك الكتلة الخطية إلى أجزائها الأولية والتمرن عليها جزءا فجزءا.

- إسناد المطلوب تحسينه بنموذج بل بنماذج خطيّة منتخبة (نموذج السبورة بالطباشير، نموذج المعلقة الجدارية على الورق، النموذج المصور الموزع على المتعلمين، النماذج المطبوعة الخاصة بكل واحد[*]، النموذج الحيّ المقدم من المعلم للمتعلم مباشرة وأمام نظره على دفتره، وبقلمه هو والنموذج الالتكروني / الرقمي.)...

- ترسيخ عادة التأمل الجيد في النماذج وأخذ الوقت الكافي لذلك (التفكيك البصري وأثره الإيجابي في تقوية الملكة).

- الإكثار من التمرن ـ في زمن الحصة الحضورية ـ وخارجها والارتقاء بذلك إلى مستوى العادة المبرمجة.

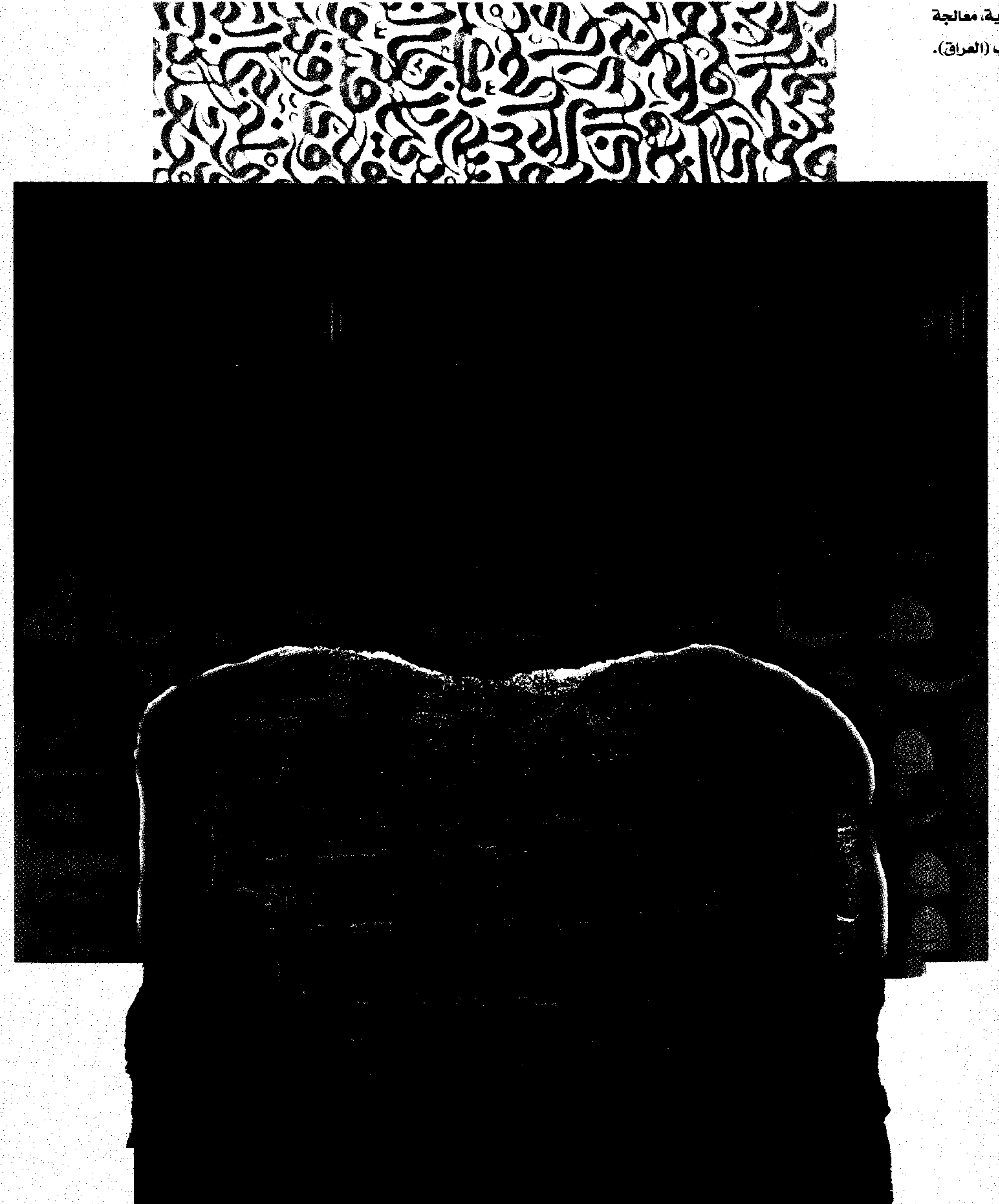
- الكتابة بأكثر من قلم وعلى أكثر من محمل تنويعا لنسق العمل وتنمية لملكة النقد وترسيخا للقاعدة.



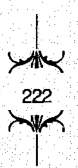
- التأطير الموصول لكافة أفراد المجموعة والتدخل بالتوجيه والإصلاح والتقديم :

مع الإقتصاد في تشريح الإخلالات ـ خصوصا في صورة كثرتها ـ والالتجاء أكثر إلى التوجيهات العامة عند حدوث أخطاء شائعة.

- أما بالنسبة لإصلاح الأخطاء الفردية فيتم عند التّجوّل بين أفراد المجموعة أو استدعائهم فرادى ـ ويكون التوجيه مركزا على التمرين الجاري خاصة، دون أن يمنع ذلك القيام بتوجيهات أخرى تقتضيها الضرورة مثل تقويم العادات القديمة المؤسسة على غير أسس سليمة، ومثل وجوب تجنب الاعتماد على النماذج المطبوعة أو ما في حكمها غير المراقبة أو غير المنصوح بها...



روضان بهية، معالجة
بالحاسوب (العراق).



مدى حضور الخطّ العربي كمادة للتّدريس في معاهد الفنون الجميلة ومدارس الفنون والحرف في تونس -

محمد قيقة - تونس -

أريد في هذه المداخلة البسيطة أن أطرح موضوعا شغلني منذ مدّة، منذ تعلقي بالخطوط بجميع أنواعها والخط العربي خصوصا، وهو تدريس هذه المادة الهامة في المعهد العالي للفنون الجميلة كأول مدرسة فنون أنشِئَتْ في تونس في النصف الثاني من القرن الماضي. كما تدرّس هذه المادة في عديد من معاهد الفنون الجميلة ومعاهد الفنون والحرف التي أنشئت خلال العشرية الأخيرة بتونس.

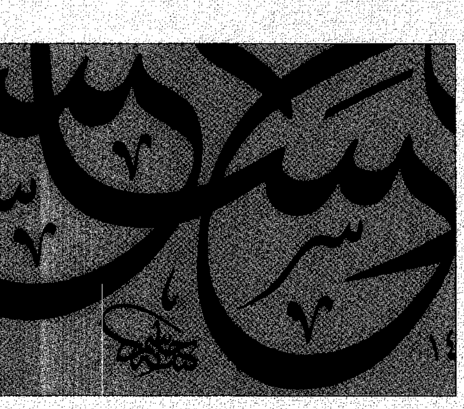
أريد من خلال هذه المداخلة بسط بعض الملاحظات قصد الأخذ بهذه المادة واكسابها المكانة التي تليق بها.



تنبثق هذه الملاحظات من اهتمامي الخاص بهذا الخط، واهتمام مهني كأستاذ بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس أدرّس اختصاصا يتعامل كثيرا مع الخط بجميع أنواعه والصورة بجميع تفرعاتها وهو التصميم الخطي والإشهار.

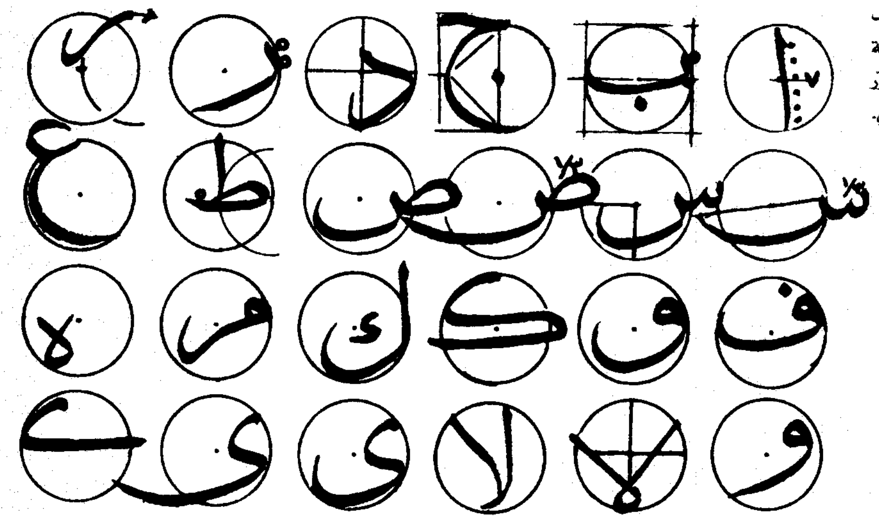
تجربة التدريس تجربة صعبة وثرية، تعلّم الكثير الكثير، لذا لا بد أن نأخذ هذه المهنة بكلّ حبّ وجدية لأن المسؤولية كبيرة، خصوصا اليوم وقد أصبح هذا العالم أكثر فردية، أكثر فوارق وأكثر تحديات.

فالتعليم واجب، والتعلّم والتكوين لا بد أن يكون من منطلق كسب المعرفة للتقدّم في الحياة والمساهمة في إثراء المجتمع الذي نعيش فيه. بالمعرفة والتعلّم نستطيع أن نلاقي الآخر ونحاوره ونبادله التجارب. فبالمعرفة والتعلّم نستطيع أن نواجه من لا يؤمن بقدرتنا على اكتساب المعرفة الصحيحة أو الذي يقف أمام حقّنا لاكتسابها.



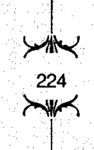
مادة الخط العربي تدرّس في معاهد الفنون الجميلة ومعاهد الفنون والحرف خصوصا في المرحلة الأولى من التعليم، والملاحظ أن هذه المادة التطبيقيّة ليس لها عدد ساعات يفوق عادة الساعتين أسبوعيا.

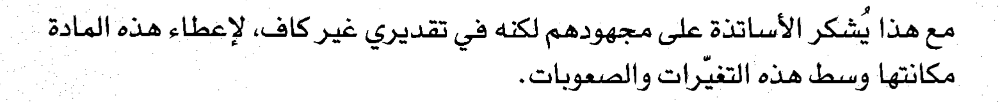
قد يبدو هذا كافيا في بدايات التكوين بمدرسة الفنون الجميلة بتونس عندما كان عدد الطلبة ضئيلا جدّا، أمّا اليوم رغم المجهودات التي بذلت مع فتح معاهد جديدة لاستعاب العدد الكبير للطلبة الجدد، لم يقع النظر في إشكالية تدريس هذه المادة وعدد الساعات المبرمجة لها.



نموذج لميزان حروف الألف باء بمساحة النقط من قطة قلمه. ناجي زين الدين مصوّر الخط العربي.

وقد يتساءل الأستاذ ما الذي يستطيع ابلاغه في ورشة الخط العربي عدد الطلبة فيها بمعدّل يفوق الثلاثين طالبا مدّة ساعتين.





مع هذا يُشكر الأساتذة على مجهودهم لكنه في تقديري غير كاف، لإعطاء هذه المادة مكانتها وسط هذه التغيّرات والصعوبات.

صحيح أنّ عدد الطلبة اليوم يفوق قدرات التأطير الجيّد ولكن لا بدّ أن يقع إعادة النظر في طريقة التدريس خصوصا أنّ عدد المعاهد ازداد ولا بد من تنسيق جدّي بينها لضبط القواعد الأساسيّة والأهداف التي نرمي إليها من خلال هذا التكوين، وإيجاد الفرِق والآليات الصحيحة لانجاح هذا التكوين.

لا بدّ من أن تقع استشارة أهل الذّكر والاختصاص أوّلا لكي يكون التنسيق مثمرا وجدّيا. واسمحوا لي أن أطرح عليكم بعض الاقتراحات وقد تشكّل حلولا لإشكالية المطروحة.

1) لا بدّ من بيداغوجية دافعها الأول زرع حبّ هذه المادّة في الناشئة وهذا شيء ليس بالهيّن.

2) لا بدّ من بيداغوجية فعالة وعمليّة ولا «بيداغوجية الأمر الواقع» التي تكرّس نوعا ما قطيعة بين الأستاذ المكلف بتدريسها ومجموعة الطلبة.

3) اللجوء إلى أساتذة مختصين من خيرة خطاطي اليوم لكي يؤطّروا الجيل الجديد من أساتذة الخط العربي في بداية تجربتهم التعليميّة.

4) إعادة النظر في أهداف المادة وتفرّعاتها من اختصاص إلى آخر ومن سنة إلى أخرى وعدد الساعات المخصصة لها.

5) لا يمكن تدريس مادة الخط العربي دون التطرّق أو التحسيس إلى نشأة هذا الخط بجميع أنواعه وخطاطيه، ومدارسه الخ...

6) تمكين المدرسين والطلبة من إطار مقبول للتكوين في ورشات تقدّم الحدّ الأدنى من أدوات العمل.

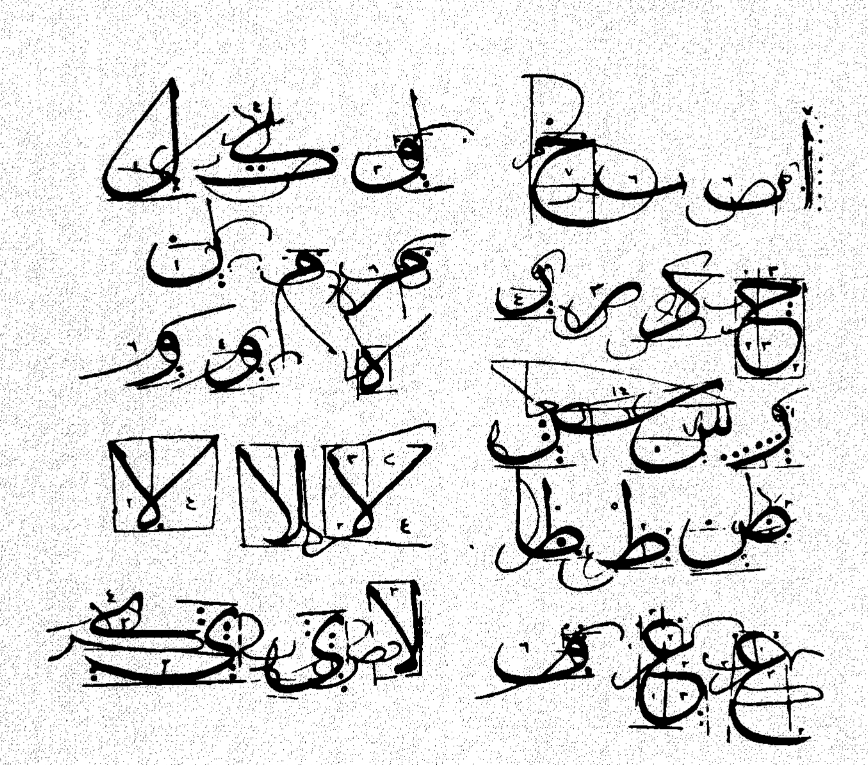
7) فتح التكوين على التجارب الأخرى في العالم العربي الإسلامي ببناء علاقات مع مدارس الفنون الأخرى خارج الوطن.

8) لا يمكن أن ندرس الخط العربي بفكرة المادة القديمة، لأن الخط فن حيّ.

9) محاولة اكتشاف المواهب طيلة التكوين لتشجيعها وحثها على مواصلة هذا الفن بعد التخرّج.

10) التفكير في إنشاء مدرسة مختصة للنهوض بتاريخ وحاضر ومستقبل هذا الخط من خلال احتضان المواهب لأنّ هذه المهنة تتطلب ممارسة طويلة.

إنّ للخط العربي طقوساً. فالخطاط عادة هو الذي يحضر أقلامه وحبره، يحضر رقة، يتهيّأ روحيّا للشروع في رسم الحروف، لأنّ الخط العربي هو وليد اجتماع التقنية وروح الخطاط.



صورة ميزان الحروف على ما رسمه عبد الرحمان بن يوسف الصايغ (عن مصور الخط العربي).

هذا يذكرني بروعة من روائع الفنون العربية الاسلامية ألا وهي الرقوق أو بالأحرى النص القرآني علي الرق في فترة من فترات إزدهار الحضارة العربية الإسلامية في افريقية وبالخصوص في مدينة القيروان من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة، الموافق للقرن التاسع والقرن الحادي عشر ميلادي. مثال مصحف الحاضنة الذي كتبه وزخرفه الخطاط علي ابن الوراق في القرن الخامس للهجرة، وبالتحديد سنة 410 للهجرة والذي ترك لنا من خلاله رائعة من روائع الخط الكوفي القيرواني الفريد.

مثال الخط الكوفي المذهب على الرق الأزرق الراجع على الأرجح إلى القرن الرابع للهجرة، وقع تحضيره وكتابته بدقة وشغف لتقديم عمل مميّز. والقائمة تطول...

قد سمحت لي الفرصة عندما كنت أزاول تعليمي بباريس أن أكتشف عمل خطاط عراقي معاصر يمارس الخط بالرجوع إلى الأصل، إلى روح الخط العربي الذي لا يمكن أن يمارس بالتقنية فحسب بل لا بد أن يقع المزج في ذلك بين طقوس وإلهام وخبرة حرفيّة.

ويقول Guy Jacquet في مقدمة كتاب La Calligraphie Arabe Vivante لحَسَن مسعودي التي ترجمها للعربية نعيم بوطانوس :

«حسن مسعودي خطاط، هو خطاط من القرن العشرين، إنّه يخطّ كتابه بشغف كما الصانع يتحدث عن أدواته وعمله، وذلك بغية أن يشاطر ما يعرف فنحن الذين استعضنا عن القلم بالرّيشة المعدنيّة، ثمّ استعضنا عن الريشة المعدنية بالقلم الجاف، تراه يحدّثنا عن القصبة، يحدّثنا عن الشفرة التي تبريها وكيف. وعن البري الذي هو أساس كلّ شيء يحدّثنا عن الحبر وأنواعه منبسطا في الحديث عن جوزة العفص التي تجعل الحبر مخمليّ اللوّن عن العسل الذ يثبته مجتذبا الذّباب وعن المرّ الذي يقصيه، وعما يحتاجه الخطّاط في «سفره»»[1].

ويواصل Guy Jacquet في مقدمته بقوله :

«تراه يحدثنا عن اليد، عن ولادة السطر عن النقطة سواء كانت تشكيلية أو قياسيّة أو تزيينيّة. يحدّثنا عن قواعد الخط وعن هندسة الحرف التي تبتغي مراعاتها ثمّ تجاوزها»[2].

أريد أن أختم هذه الشهادة بما يلي :

إن فقدت أمّة الحسّ العميق بجذورها وتاريخها لا تستطيع التّفوق انطلاقا من لا شيء أو من حاضر مفروض عليها وإن فقد المعلّم مكانته واشعاعه، فلا تستطيع الأجيال أن تنهض.

(1) La Calligraphie Arabe Vivante de Hassan Massoudy. FLAMMARION
(2) La Calligraphie Arabe Vivante de Hassan Massoudy. FLAMMARION

أهمّيّة تدريس الخطّ العربي في المدرسة الجزائريّة

عبد الحميد اسكندر الجزائري

لقد كان الاهتمام بتدريس الخط العربي في المدرسة الجزائرية غير وارد بالمرة، ولم تكن العناية به ضمن المنظومة التربوية إلا من خلال الكتابة مجرد (الكتابة) التي تنقل بها العلوم إلى التلاميذ دون مراعاة لجمال الخط ولا غاية في تحسينه، حسب قواعد مضبوطة و«مقاييس» ثابتة ومعترف بها، لأن المعلمين الجزائريين عبر تكوينهم لم يتلقوا الأصول الفنية لتدريس مادة الخط العربي، بل لم تدرج هذه المادة أصلا في سياق التعليم العام. ولذا نرى اختلاف الكتابة بين تلميذ وآخر، وبين مدرسة وأخري، ناهيك بين منطقة وأخرى وبين مختلف أنحاء الوطن الواحد، وبين معلم وآخر، لأن كلا منهما (التلميذ والمعلم) اعتمد على العشوائيّة في التمكّن من الكتابة العاديّة .ونظرا لخطورة الوضع وأهميّته في المجال التعليمي، فإن دراسة الخط العربي وفنياته للمعلم تعتبر ضرورة هامة، لأنه الوسيلة الدقيقة للتعبير الكتابي، يساعده في ذلك الوضوح والترتيب الذي يعطي فهما دقيقا لمعاني الكلمات وصدق دلالتها.

أما إذا كان الخط رديئا فإنّه يثير في النفس شعورا بالملل في قراءته، ولا يستطيع القارئ (التليمذ) التعبير عن مقاصد الكاتب (المعلم) ولا التوصل إلى الفهم الصحيح للمعنى المطلوب. وتتجلى هذه الملحوظة الهامة في أوراق الإجابة في الإمتحانات االتي تشعر الأستاذ بالملل من رداءة الخط، ويصعب عليه بالتالي فهم مقاصد الطالب، ومن هنا تبرز الأهمية التعليمية لتدريس الخط العربي على امتداد مراحل التعليم في قدرة الطالب على أن يكتب بسرعة معقولة، كتابة يتحقق فيها الوضوح، مع التنسيق والجمال. وأما الوضوح فيتوافر في الخط باستيفاء السمات المميزة لكل حرف من حيث حجمه وشكله وكيفية اتصاله بغيره، وامتلاء أجزاء الحروف أو رقتها، وميلها واستقامتها وطولها وقصرها.

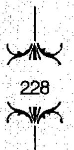


أما الجمال فيتحقق بانسجام الحروف والتناسق في أوضاع الكلمات وتناسب المسافات بينها في السطر الواحد ومجموعة السطور.

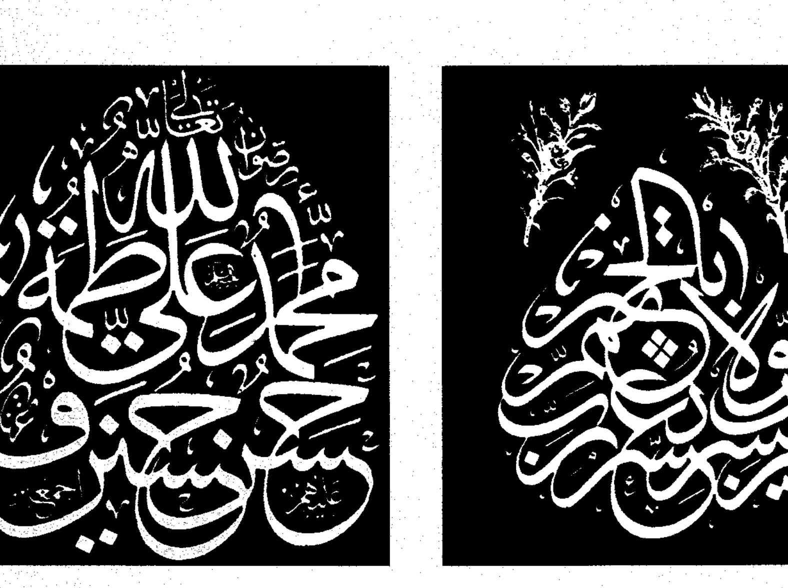
ولذا نركز مبدئيا على استحداث مادة تدريس فن الخط العربي في دور تكوين المعلمين أولا وأساسا، لأن تحقيق هذه الأهداف يقوم بأدائها المعلمون عبر مختلف المدارس وفق تصور واحد ومنهج مضبوط وانطلاق شامل يعم كل أرجاء الوطن.

ونسجل هنا بكل أسف أن الإهتمام بتدريس مادة الخط العربي في المدرسة الجزائرية جاء متأخرا إلى حد ما، ولم يكن على مستوى التكوين في دور المعلمين، وإنما كان في آخر مرحلة، تمثلت في تدريس الخط العربي في أوائل الثمانينات في المركز الوطني لتكوين إطارات التربية بالنسبة للمفتشين في مجال التربية الفنية، وقد كان لي شرف الإشراف على هذه المادة في هذا المركز قرابة العشرين سنة، وقد تخرج منه حوالي ست دفعات بواقع ثلاث سنوات لكل دفعة، وعممت على بعض الولايات فقط ولم تشمل كافة أنحاء الوطن.

وإن عمليات التفتيش تتم من حين لآخر، بحيث أن المفتش يوجه المعلم أثناء العملية التفتيشية وفق برامج معدة سلفا، ولكن فيما يخص الخط العربي فتكون التوجيهات عامة، ولا تخضع لقواعد مضبوطة يحتكم إليها المفتش والمعلم على حد سواء، ولم تكن للخط هذه الحظوة وهذه الخطوة وهذه الخطة وهذا البرنامج، على أساس أن الخط العربي يدخل ضمن مفهوم مادة التربية الفنية، وليس فنا مستقلا بذاته، وهذا مما أثر سلبا على هذه المادة ولم تستفد منها المدرسة الجزائرية على نطاق واسع، لأن الخط العربي يعتمد على الموهبة الطبيعية، ثم التعلم والتدريب اللذان يقومان على العمل المتواصل، مما يساعد على تنمية القدرة على الترتيب والتنظيم والنظام والدقة في الملاحظة، والقدرة على التركيز في تمييز الخط الجيد. ذلك أن أصحاب المواهب المختلفة قادرون على تعويض النقص عندهم إن أحسن تدريبهم وتعهدهم بالتعلم والتوجيه .وهنا لابد من القول أن النهوض بتعلم الخط للطلاب منوط أولا وآخرا بالمدرس الكفء الذي يتولى التعليم والتوجيه الصحيح.



إذ أن الخط العربي ليس من المواد الدراسية التي يستطيع الطالب الإستقلال بتحصيلها دون الإستعانة بالمدرس الذي يزوده بالإرشادات والتوجيهات والمراجع. ولذا يقال إن الخط مخفي في تعليم الأستاذ.



لوحة بالثلثي على هيئة قنديلة «رب يسّر ولا تعسّر رب تمّم بالخير».

الخطاط عزّت، ثلثي جليّ. (من كتاب مصور الخط العربي لناجي زين الدين - العراق).

ومن هنا كان إعداد مدرّسي الخط العربي وتأهيلهم ثقافيا وفنيا للقيام بهذا الواجب خير قيام، أمرا ضروريا في مجال التربية والتعليم .وهذا الإعداد يكمن في أن يكون خط المدرس على جانب من الجمال والدقة، ويتمتع بالأصول الفنية التي تضبط معاني الكلمات وأوضاع الحروف وصورها الفنية من حيث الإرتفاع والهبوط والرقة والإنحناء ليستطيع أن يقدم لتلاميذه كتابة صحيحة تتميز بالدقة والنظام وحسن الذوق وسهولة الفهم.

ذلك أن الخط العربي هو عصب كل الفنون والعلوم والعامل المشترك في كل فروع المعرفة، فهو متواجد في كل مجالات الحياة على عمائر وتحف وأحجار ومخطوطات ومسكوكات وإعلانات إشهارية، ونشاطات ثقافية، فبه ومنه استمدت الحضارة الإسلامية وأصبحت لها مكانة بارزة مميزة، ويتجلى ذلك خاصة في مجال خطوط المصاحف الشريفة والأحاديث النبوية الكريمة التي تبارى فيها الخطاطون وتفانوا في مجال روعة الإبداع وقمة الإتقان، مما مهد السبيل لهم علو المكانة وشرف العمل ونبل الغاية وذلك ابتغاء رضوان اللّه وحبا في نيل الجزاء الأوفى منه وحتى يكون شفيعا لهم دنيا وآخرة.

وكنا نأمل أن تأخذ اللجنة الوطنية لإصلاح المنظومة التربوية هذا الجانب وتوليه ما يستحقه من العناية والرعاية في محصلة تقريرها النهائي، وذلك بتوصية منها على إنشاء مدرسة خاصة لتحسين الخطوط العربية على غرار ما هو معمول به في جميع الدول العربية.



وعلى سبيل التجربة تنشأ مدرسة نموذجية في العاصمة على أن تتبعها مدارس أخرى في أكبر الولايات من الوطن، ويلتحق بها أصحاب المواهب ومن له رغبة في تعلم هذا الفن الخالد، لأن العناية بالخط العربي هو عناية باللغة نفسها، وقد كان الخط الجميل في كثير من دول العالم هو المعيار الدقيق والعنوان المعبر عن تقدم ورقي أي لغة، كما يدل دلالة على تحضر مواطنيها ومدى رفعة ذوقهم الفني وعلو كعبهم في مجالات الإبداع والإبتكار والتفوق الحضاري، وهو من أهم المراجع والمعالم التي يستند إليها في تقييم النمو والتطور التاريخي عبر الأجيال والعصور.

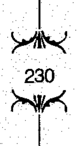
ولا ننسى فضل مدرسة الفنون الجميلة من حيث أنها جعلت الخط العربي أحد المواد الأساسية في التدريس، عندما كانت شعبة الفنون التطبيقية توليه عناية خاصة، وتخرجت منها ثلة من الطلبة وأخص بالذكر الخطاطين : عبد القادر بومالة، سعيد بن جاب اللّه، محمد بوثلجة، قويدري خليفة.

تخصصت هذه المجموعة في فن الخط العربي، واستفادت ببعثة إلى القاهرة والتحقت بمدرسة تحسين الخطوط العربية هناك فنالت بذلك تجربة وتعمقت أكثر في معرفة خصائص كل الخطوط واكتشاف أسرار الإبداع في كل نوع منها.

وها هي تقوم بمسؤولية في تعميم جمالية الخط في الجزائر، ولو أنها لم تبلغ ما بلغته بعض الأقطار العربية في تجويد الخط نظرا لقلة عدد المتخرجين فيها، ولم تستوعب

بعد العديد من ذوي المواهب في المجال عبر أنحاء الوطن، وهم كثر حسب ما يتناهى إلينا من اكتشافنا لهم بالصدفة أو التمكن من معرفة كل الخطوط والتفوق في بعض منها وذلك عن طريق التكوين الذاتي فقط، وعصامية مشهودة لهم، فإن المستقبل يعد بأنّ الجزائر مقبلة علي أن يكون لها حظ واعد في فن الخط العربي، ولعل أكبر دليل على ذلك هو مشاركة العديد منهم في المسابقة الدولية للخط العربي باستانبول من مختلف مناطق الوطن، وهذا بفضل الرواد من أبنائها وعلى رأس القائمة الخطاط الدكتور الأستاذ محمد شريفي.

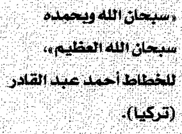
وهنا لا بد من فتح قوس على الأستاذ محمد شريفي الذي كانت لي معه زمالة في مدرسة تحسين الخطوط بالقاهرة وكان نعم الأخ والصديق لكل زملائه الطلبة الجزائريين لدماثة خلقه وسعة صدره وتمسكه بالأخلاق والمبادئ، وكان مثالا للطالب المجتهد ونال أرفع الدرجات وكان من المتفوقين الأوائل. وعندما رجع إلى الوطن بعد الإستقلال، واصل مشواره الفني كأستاذ مميز في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة إلى غاية اليوم علاوة على بحوثه القيمة في مجال الخط العربي وقدم أطروحة لنيل الماجستير عن خطوط المصاحف مشرقا ومغربا وحاز على شهادة الدكتوراه عن اللوحة الخطية في الخط العربي كما كانت له كراريس خطية في كل أنواع الخطوط، وقد اعترف منها الكثير من محبي هذا الفن وكانت لهم نعم المعين والمرشد والدليل الأمين. وقد توج مسيرته الفنية بتخطيطه ثلاثة مصاحف شريفة وهي مبطوعة ومتداولة بين الناس في المشرق والمغرب العربيين، وهذا مما زادنا تقديرا له واعتزازا بإنجازاته الخطية.



والآن يحق لنا أن نتساءل : أين تكمن جمالية الخط العربي، وما سر هذه الروعة التي تثير الإعجاب في لوحة خطية ؟ في الحرف العربي بكل أنواعه وأشكاله ومواقعه رشاقة تحسها في امتداد الألف وفي عنق الفاء وفي طرف الحاء ونهاية السين، وتحسها في اتصالات الحروف بعضها مع بعض في تعانق ولهفة وانسجام، كما تلمسها في التفاف النهايات في الراء والدال والواو والقاف وغيرها وأخيرا في التشكيل الفني بين الكلمات دون فراغات أو مساحات خالية، مع ما يرافقها من حركات وعلامات زخرفية تكمل اللوحة في أطر فنية بديعة.

وهكذا غدت اللوحات الخطية تزين القاعات والغرف والمحلات بخطوطها المختلفة فهي ليست لوحات للتبرك فحسب وإنما لوحات زينة وجمال مظهر. ولذلك حرص الناس على اقتناء عدد منها في كل بيت، وأصبحت وسيلة للتهادي في المناسبات. والخط العربي هو جزء من التراث الحي للأمة العربية، ويرتبط بلغتنا وتطورنا الثقافي ويرجع إليه الفضل في تماسك العرب، ووحدتهم وحفظ تراثهم.

وعلى أهميته وجلال قدره، لم يأتنا الخط العربي منزلا من السماء، وهو كسائر الفنون الحضارية ثمرة يانعة لجهود جبارة ومساع مباركة، بذلها أجدادنا، جيلا بعد جيل، حتى أصبح فنا راقيا تعتز به الدول العربية غاية الإعتزاز، وتفتخر به منتهى الإفتخار، فهو ممثلا وفارضا وجوده الفني والحضاري في كتابات المراسلات الرئاسية والملكية



«سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم»، للخطاط أحمد عبد القادر (تركيا).



والدعوات الرسمية والتهاني به في الأعياد الدينية والمناسبات الوطنية وهذا ما تبنته وقررته الدولة الجزائرية منذ الإستقلال حتى الآن.

وقد كان إسهام المجلس الأعلى للغة العربية تحت وصاية رئاسة الجمهورية في عقد الندوة الأولى حول الخط العربي وجمالياته إلا دليل على أننا دخلنا عهدا جديدا تكون فيه الصدارة لذوي الإختصاص وأصحاب الكفاءات وتشيجع المواهب في جميع العلوم والفنون والمعارف. ونظرا للمكانة الحضارية التي أتاحتها هذه الندوة فقد بات من الضروري تعميق الصلة وإدامتها مع العاملين في هذا الحقل الواسع من علماء لغة وباحثين وخطاطين ومزخرفين ومهتمين بهما في جميع أنحاء الوطن.



كما يتعين التعاون مع المؤسسات والهيئات ذات العلاقة بين اللغة العربية من جهة وتحسين الحرف العربي من جهة أخرى على الصّعد الرسمية أو غيرها حشدا للطاقات المبدعة وتسهيلا لأداء مهامها في الميدان اللغوي والخطي على حد سواء.
كما يتعين التأكيد على الجانب العملي في الخط والزخرفة بما في ذلك من أهمية في رفع المستوى الفني وترقيته لدى المهتمين بهذا الفن الجميل.

وهذا ما لمسناه معاينة وعشناه في الميدان وأثلج صدورنا من خلال الأيام الوطنية الأولى والثانية لفن الخط العربي في كل من ولاية بسكرة وولاية المديّة، وقد كانا من السباقين في إقامة هذين التظاهرتين الفنيتين، وقد شارك فيهما أكثر من أربعين خطاطا من مختلف ولايات الوطن، سواء في الدورة الأولى أو الثانية، وكانت النتيجة الباهرة التي توصلنا إليها أننا اكتشفنا بحق إبداعات واعدة تبشر بخير مستقبل هذا الفن في جزائرنا.

وإني أنتهز هذه المناسبة لأشيد وأنوه بولايتي بسكرة والمديّة على ما اتاحتهما لنا من خلق أجواء وآفاق واسعة لشبابنا الطامح لبلوغ هذا المستوى من الاتقان والتفوق والتميز. وهذا ما نطمح له ونسعى لبلوغه عن جدارة واستحقاق من خلال المشاركين في مثل هذه الملتقيات.

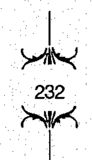


لوحة بخط الثلث للخطاط محمد الجزائري، «ومبشرا برسول يأتي من بعدي اسمه أحمد».

وهناك ظاهرة أود الحديث عنها، وقد زاحمت بفعل تأثيرها الإبداع الفني للخطاط. وهذه الظاهرة تتمثل في عمل الحاسوب أو الإعلام الآلي، إذ لم يكن في يوم من الأيام، ولن يكون بطبيعة الحال خطاطا، ولا يعوض يد الخطاط الحقيقي أبدا، لأن الحرف العربي حرف ينبض بالحياة ولا يآتي من جماد، والحاسوب آلة راكنة صماء. أما استخدام الحاسوب في الخط العربي فهذا يشد الإنتباه لصالح الحاسوب لأنه يخدم الوظائف الإدارية والخدمات السريعة في المعاملات والرسائل واللوحات الإعلانية على صدر أبواب المكاتب، فهو في هذه الحالة يخدم العمل الذي لا يتحلى بروحيّة الفن، أمّا من ناحية أنه يستطيع أن يأخذ مكان الخطاط في أعماله الفنية ولوحاته، فهذا لا يمكن. لهذا أنا شخصيا أقبل بالحاسوب في المعاملات الإدارية والمعاملات السريعة ولا أباركه بديلا عن الخطاط لأن إبداع الخطاط وفنياته الخطية المتنوعة من خلال الخطوط وتركيباتها الفنية يختزنها الخطاط عبر ما توحي له مضامين ما يبدع من معان وأفكار وتطلعات.

ففي الخط العربي بالذات تسمو قيمة الشكل بقيمة المضمون، حيث يكتسب الشكل في التكوين الفني قيمته المتعالية والمتسامية من معاني المضامين البليغة والخالدة وسموها التي تتوج فن الخط العربي، ولا يزال ينحو إلي التجويد الفني السامي في التعبير البصري عنها عبر أداء خطّ الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث الشريفة والحكم والأمثال الخالدة والمقولات السديدة والبليغة وروائع الأعمال الأدبية في لوحات فنية بديعة.

وأخيرا وليس آخرا، الإهتمام بأعلام الخط العربي قديمهم وحديثهم، والتوجه لدراسة حياتهم وآثارهم وإعطائهم المكانة اللائقة بهم، باعتبارهم شوامخ يعتز بهم، وتكريمهم دوريا في كل قطر عربي .وهذا ما نحياه اليوم في هذه الأمسية المباركة، وذلك حرصا على الأصالة وإذكاء الجذوة الحية في تراث هذه الأمة التي فتن بها العالم أجمع قديما وحديثا، ومازال تأثيرها يثير الإنبهار والإعجاب والجذب وهذا ما نسعى إلى تحقيقه مستقبلا بعون اللّه وقدرته على مستوى وطننا العزيز.



الخط العربي علاج تربوي ورؤية أخلاقية

تجربة تعليم فن الخط بالحرم المكي الشريف ومضامينها القيمية

ابراهيم العرافي - السعودية -

المقدمة :

هذه إحدى التجارب التربوية التي كانت تُعطى لطلاب الحرم المكي الشريف وهي ربط الطالب بجمال المعنى والمضمون للعبارة التي يكتبها المعلم بأي خط للطالب. ويبدأ المعلم في شرح العبارة بطريقة يصحبها التشويق لهذاللطالب حتى يدرك جمال الربط بين الأصل في العلاقة بين الشكل والمضمون.

وكما نلاحظ أنه بهذه الطريقة تتم تنشئة الطالب وتشجيعه للتمسك بالتراث الجمالي الأصيل الذي انفرد به العالم الإسلامي دون غيره مما جعل الغرب يقدسوا ذلك الفن ويجلوه .ولاشك نحن أيضا لابد أن نجعل ابنائنا خير من يحمل في جنباته حب هذا الفن الأصيل حتى تجتمع فيهم صفات الأصالة وتثبت فيهم الهوية العربية الإسلامية وهم أحوج في هذا الوقت لنا من أن نمد لهم يد العون حتى يخرج لنا جيل جدير بهذا الفن الرباني الذي تطور مع ارتباطه الوثيق بالقرآن. فلهذا الفن اسرار لو تأمل فيها الخطاط وغيره تأملا بالغا لوجد أن الناس في مجملهم يتمنوا أن تصبح كتابتهم وخطوطهم جميلة. وصاحب الخط الجميل له ميزة تميزه عن غيره وهي أن للخط جمالاً بصريًا تعبيريًا وهذا ما يؤكده الخبر الأول (الخط الحسن يزيد الحق وضوحا،) ولاشك أن مثل هذا الفن جدير بالتربية لكل ممارسيه حيث أنه يعين الانسان على خصائص يحتاجها في حياته مثل الصبر و الاتقان والأصالة في جوانب كثيرة وأيضا معرفة علم النسب والهندسة وايضا كل ماله علاقة بالفراغ والكتلة وكان الخطاطون قديما في عصر الدولة العثمانية لهم تنوع وابداع في جوانب مثل الكيمياء وذلك لاستخدامها في مجال الورق والوان الاحبار.



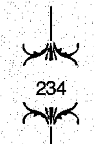
«الفن في قطعة القلم»، أنامل كرمعلي شيرازي (ايران).

والجميل أن بعض الخطاطين ايضا له علاقة بالصوت الحسن (المقامات) وهم كثير من النماذج في انحاء العالم القديم والحديث وهذا يدل على أن فنا مثل فن الخط يعتبر قاعدة عظيمة لمختلف الفنون والعلوم.

طريقة التدريس لفن الخط العربي
(في الحرم المكي الشريف)

هنالك أمور جعلت في اختيار ذلك المكان ملائما لفن الخط :

1 - شرف المكان والزمان وطهارة البقعة والقرب من الكعبة الشريفة.
2 - إن الحرم يعتبر هو المكان المشهور والآمن لجميع الفئات العمرية.
3 - بركة المكان والاستهلال من فيض رضا الرحمن بجوار الكعبة المشرفة.
4 - الإحساس بألفة الجميع واجتماعهم على الخير واتصالهم بذلك العلم.
5 - تعتبرحلقة درس فن الخط ضمن سلسلة الحقبة التاريخية الماضية ولازال.
6 - نوعية المتعلمين وخصوصيتهم والاستمرار متعلق بأصحاب الهمم العالية.
7 - الاحترام المتبادل من الطالب وزميله تجاه المعلم والشيخ.
8 - يعطى الطلاب خصائص فن الخط بطريقة تقليدية كما كانت في السابق من حيث النوعية للخطوط والكيفية للتعليم.
9 - التوجيه المتبع للطلاب هو التوجيه الفردي بحيث لايتعارض طالب مع الآخر.
10 - حسب همة الطالب واستعداده لهذا الفن تتم عملية توجيهه وتعليمه.
11 - تتم عملية تطوير النوعية الجيدة منهم بالمشاركات الخارجية واللقاءات خارج الحرم.
12 - تواصل الدرس طيلة أيام السنة، ماعدا أوقات المناسبات رمضان المبارك والحج.
13 - بفضل الله تم مشاركة بعض طلاب الحرم في المسابقات الخاصة بفن الخط، وقد حقق منهم مجموعة مستويات أولى في مناسبات عدة.
14 - يقدم الدرس للطالب بشكل فيه تحقيق الجمال الشكلي وايضا مراعاة المضمون.
15 - توزيع الطلاب حسب الخطوط على الأساتذة الفضلاء.



شرف المكان والزمان وطهارة البقعة والقرب من الكعبة الشريفة بعد توفيق الله عزو جل تم اختيار الحرم المكي الشريف مكانا لتعليم ابناء مكة المكرمة هذا الفن الأصيل، حيث وجود الكعبة المشرفة التي ما نظر اليها ناظر الا وأخذت بلب عقله بجمالها وهيبتها التي تأسر عقل كل زائر ومشتاق.

وهنالك أمر لابد من الاحساس به وهو ذلك النور المنطلق من تلك الأم الحنونة على ابناءها حيث النظر اليها والتحليق في فضائها يزيد الناظر بالاطمئنان والراحة المطلقة، وهو احساس الدفء من الأم التي ماذرف بين يديها شاكي ولاطاف بين يديها طائف الاوخرج راضيا مسرورا بحب الله له ولزيارة بيته الذي تهل اليه الأفئدة من كل مكان. فهل يوجد مكان يرتقي الى هذا المكان حيث النور في جنباته والمنحة من المولى القدير لكل سائل وطالب تهب في جنباته فهو مكان لايوجد فيه الخوف من أي شيء وأهله هم الفائزون بجميع أنواع الرغبات والمطالب.

وأما الزمن فهو يوم الجمعة بعد صلاة العصرلهذا الدرس بعد أن كان يوم الخميس والجمعة بعد الفجر والتغيير صار بعد اربعة أعوام من بداية الدرس وذلك لتحول الهمم.

وقد زاد عدد الحضور عند تغييرموعد الدرس والجميل أنها لحظات بين العصر والعشاء تجتمع فيها المحاسن والفضائل فهناك ساعة ما دعا فيها طالب الا استجيب له وهنا يجدر بالطالب الاحساس بهذا المكان الذي لايعرف قدره الا القليل من الناس، فهي لحظات تجتمع كل المحاسن فيها من طلب للعلم وما يصاحب ذلك المتعلم من تذليل الملائكة اجنحتها له رضاء بما يصنع وأيضا تلك الصلوات في الحرم أمام الكعبة التي يتمنى العالم بأسره الوقوف أمامها فهي نعم كثيره لأ يدركها الا متأمل خاضع قد بلغ مرتبة من الاتصال لم يبلغها الجاهلون بذلك الجمال في تلك الرحلة التي تتم بالنية الصالحة لبلوغ الحرم والتعلم لذلك الفن الذي يزيد الانسان ادراكا متواليا للجمال الرباني. فكيف بهذا الفن وقد كتب تحت عرش المولى عزوجل الاينبغي أن نتأمل اسراره والوقوف على انواعه دراسة وتمحيصا لجزئيا ته حتى يوفق منا من يسعد بكتابة كلام الرحمن عز وجل ؟ بلى فهي أمنية غالبية الخطاطين كتابة المصحف الشريف والادعية المختارة لسيد المرسلين فهنيئا لمن عرف الحقيقة.

إن الحرم يعتبر هو المكان المشهور والآمن لجميع الفئات العمرية الحرم المكي الشريف حوله تكون البيوت في مكة وبالنسبة للطلاب يحضرون لهذا الطهر في أمن وأمان مهما كان الشخص سواء كان صغيرا أو كبيرا فما أن يعرف الأب أن ابنه قد توجه للحرم إلا وبدت عليه أسارير الرضاء والقبول امتنانا لله على هذه النعمة التي يطمح لبلوغها كل أب وذلك لأن الابن اختار المكان الذي تعطى الحوائج لكل مريد وكل طالب. والجميل في ابناء مكة المكرمة شرفها الله عزوجل أن للحرم مكانة عالية في نفوسهم مهماكانت هيئة الواحد منهم ومهما كان عمره فهم يجلوا في غالبيتهم هذا المكان المقدس والعجيب. إن درس الخط ليس كغيره من الدروس التي تعطى في الحرم فهو فن يظهر على ابنائه الحب والاحترام والاستمتاع بهذا الدرس وذلك الجمال ولو تأملنا حال المتعلمين فتجد الصغير الذي يطمح للمنافسة مع زميل له في حدود التنافس الشريف الذي يرقى بمستوى الاثنين وما يصاحب ذلك التنافس من توجيه تربوي بشحذ الهمم الى الوصول إلى ما وصل اليه الكبار في شرح للعبارة التي تعطى لهما من ناحيةو بيان العمق الرائع الذي تدل تلك العبارة عليه والجانب التشريحي لفن الخط وبالتالي يهيم الطالب بذلك الدرس ويتمنى لو أنه وصل حتى يحظى بكلمات الأستاذ التي تتوج ذلك المجهود وترتقي بذلك المكتوب مهما كان فيه من ملاحظات خطية فالطالب في بداياته محتاج الى المجاملة كما يحتاج الطفل الى الحنان والتشجيع وما أن يكبر وتكبر معه حواسه حتى يكتشف أنه لولا تحبيب الأستاذ له هذا الفن لما تقدم فيه لأن فن



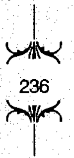


أيمن حسّان
(عن حامد الآمدي)، (سوريا).

الخط في بدايته يصعب على المتعلم ولاسيما من لم يوفق في طريقه الى معلم فإنه يتجرع أنواع الذل من ذلك الخط وهذه حال من يحب عندما لا يجد محبوبه ويكون من طرف واحد.

بركة المكان والاستهلال من فيض رضى الرحمن بجوار الكعبة المشرفة... إن للحرم أثرا عظيما لمن سما في التفكر فيه وارتفع بتأمله في رحلته التي جاء من أقصى الأماكن من أجل التزود من العلوم في ذلك الجوار فهي لحظات لاتستطيع لوصفها العقول ولا لكتابتها الأقلام، لانه هناك إحساس الرضاء من الرحمن على العبد الذي ذلل نفسه لتعلم العلوم وهذب نفسه وزودها بالروحانيات حتى أصبح كأنه من حمامات الحرم التي لاتفارقه لحظة واحدة وذلك المكان يشعر الانسان بالامان النفسي والروحي حينما تجد أصحاب الرغبات من حولك يلحون على الكريم بالدعاء بغية الإجابة فعندها تقول لك نفسك ممن هؤلاء يطلبون ؟ أليس من الحي القيوم السميع القريب سبحانه .إذن لابد من الاجتهاد في الطلب والدعاء منه سبحانه لأن أكون من أهل هذا الفن البديع ألا وهو فن الخط العربي. فعندها تشحذ الهمم ويبارك المولى في اللحظات والأوقات وما أن يتعسر حرف في فهمه وكتابته حتى جعلت النظر يسبح في تلك الكعبة المشرفة وبعدها تنطلق الدعوة الى المولى بالتيسير وعندها تتيسّر الأمور وتتشرح الصدور.

الإحساس بألفة الجميع واجتماعهم على الخير واتصالهم بذلك العلم... إن مجتمع الخطاطين في غالبيته له طقس جميل يسوده الحب والإحترام والتقدير الجم لكل من يتصل بهذا الفن، وهذه شهادة سجلت لأهل هذا الفن وهم لها أهل، كما وأن الخط يعتمد في تعلمه على أهم ركيزة فيه وهو حب الأستاذ الذي عليه عملية التعلم تكون حيث أنه مع تعلم أسرار هذا الفن والقيم الجمالية، يركز بدوره زرع بوادر الأدب في تلاميذه وتهيئتهم دوما على الصبر والجلد والمداومة على التمرين في جميع المراحل على هذا الفن، ومن هنا يزرع المعلم الألفة بين طلابه والتنافس





عزيز الرفاعي، ثلثي جلي «يا مفتح الأبواب إفتح لنا خير الباب».

وحب الجميع بعضهم لبعض، فتجد الخطاطين أكثر تلاحما واتصالا بعضهم ببعض وهو من توفيق المولى لهم.

تعتبر حلقة درس فن الخط ضمن السلسلة عبر الحقبة التاريخية الماضية ولازال من فضل المولى أن سلسلة حلقة تعليم فن الخط العربي مستمرة منذ فترة طويلة من قبل عهد الملك عبد العزيزآل سعود وهي الأجيال تسقي هذا الفن جيلا بعد جيل حتى وصل الينا . والله أسأل أن يديم علينا تلك النعم ويرزقنا على الدوام شكره لنعمائه، فإن العلوم في الحرم متصلة ومستمرة من عهود متقدمة.

نوعية المتعلمين وخصوصيتهم والاستمرار متعلق بأصحاب الهمم العالية عند حضور الطالب إلى درس الحرم المكي الشريف للالتحاق بالدرس فإنه لابد من توفر بعض العوامل فيه :

1 - أن يكون حسن الأدب ظاهر عليه وذلك لقدسية المكان.
2 - أن يكون لديه ميل إلى هذا الفن.
3 - أن يكون ملتزما بالحضور في وقت الدرس .
4 - أن يكون صاحب همة عالية في آداء التمارين.
5 - أن يكون صاحب خلق في تعامله مع زملائه ومشايخه.
6 - إحضار الطالب لأدواته الجيدة لفن الخط .

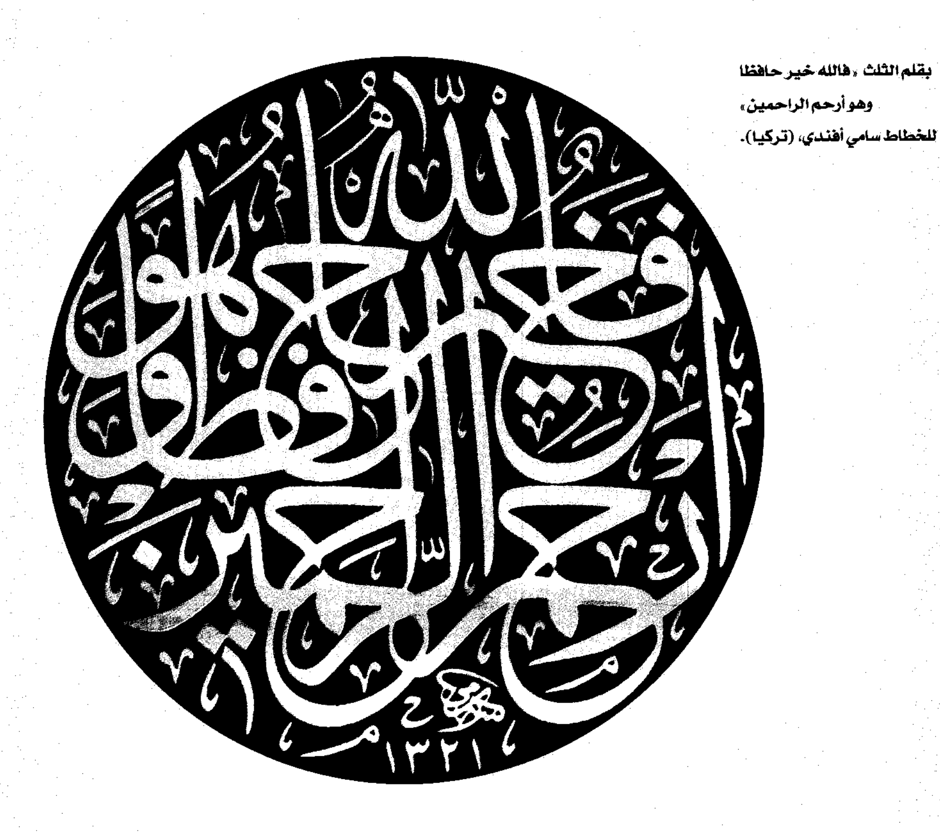


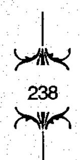
وعلى ضوء هذه العوامل تتم عملية الاختيار للطالب الملتحق لفن الخط بالحرم المكي الشريف وبالتدرج في الدروس من حيث تأكيد الهدف من تعليم فن الخط بالحرم المكي. كما أن علاقة الجمال الشكلي بالمضمون هي الرافد الأول لاستمرارية الطلاب دون ملل أو تقاعس عن الاسمرار في التواصل بالدرس وتعلم هذا الفن والنبوغ فيه إلى مراحل متقدمة والتنقل بين أنواع الخطوط .ومن ثم تتم عملية ترشيح البارزين في الكتابة والذين مضى على تعلمهم لهذا الفن اربع سنوات فما فوق بالمساعدة في التعليم إلى جانب الأستاذ.

التوجيه المتبع للطلاب هو التوجيه الفردي بحيث لايتعارض طالب مع الآخر التوجيه الفردي طريقة دأب عليها درس الحرم المكي الشريف في فن الخط وذلك لأنه يهتم بالطالب من جميع الجوانب الجمالية والقاعدية والسمو بأخلاق الطالب. وهذه الطريقة عرفت عند الخطاطين العثمانيين، حيث أن كبار الخطاطين تألقوا في فن الخط بفضل الله أولا ثم بفضل تلك الطريقة لما فيها من تقديم المعلم للطالب أنواع التوجيه وأيضا اكتشاف المعلم لأفضل الطرق المناسبة لارتقاء مستوى الطالب في فن الخط وذلك عندما يصنّف المعلم ذلك الطالب ويضع له المقياس المناسب له حتى يشق طريقه في ذلك الفن.

فالتوجيه الفردي أفضل بكثير من التوجيه الجماعي وذلك لأن التوجيه الجماعي لايمكن للمعلم من خلاله أن يعرف خصائص الطلاب والفروق الفردية بينهم.

بقلم الثلث «فالله خير حافظا وهو أرحم الراحمين» للخطاط سامي أفندي، (تركيا).





الخاتمة :

ونسأل الله سبحانه وتعالى أن يمن بدوام التوفيق والإستمرار في تعليم هذا الفن الأصيل في بيت الله الحرام أطهر بقعة على وجه الأرض، ولابد لنا أن نشيد بهذا الفن الذي أخلص فيه الآباء والأجداد تعليما وتلقينا حتى وصل إلينا في هذه الديباجة الرائعة التي صاحبت كتاب الله عزوجل والسنة المطهرة والمأثور من أقوال العلماء التي ارتقت بها الأمة العربية والإسلامية، فجدير بنا أن نعتني ونبجل كل من له صلة بهذا الفن وهذا التراث الخالد.

فن الخط العربي بين مناخه الثقافي والتراثي وبين مقتضيات المرحلة
- تجربة الشارقة نموذجاً -

طلال معلا - سوريا -

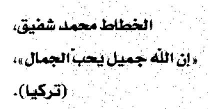
تكثر أو تقل المعارض الفنية والتخصصية التي تهتم بالخط العربي وفنونه في المنطقة العربية، وبدائرة أوسع في العالم الإسلامي .ويمكن أن نقول : إن استعراضاً متحفياً قد يتكرر في غير عاصمة عالمية للإطلاع على ما قدم المبدعون في هذا المجال، إلا أن ذلك كله يبقى في إطار استعراض المنجز دون تحقيق ما تلح عليه التوصيات المتنوعة المقاصد في المنتديات والمؤتمرات والملتقيات التي تدعو لتفعيل دور الخط العربي، باعتباره ذاكرة وهوية وصورة واضحة المعالم في المقروء والمسموع والملموس. وقد حاولنا في الشارقة استعراض الكثير من الإشكاليات التي يعايشها الخط العربي، باعتباراته المتنوعة، التراثية والمعاشة، على المستوى الجمالي الفني، وكافة مجالات الاستخدام، ودون إغفال ما سعت إليه غير جهة لترسيخه على المستوى الحضاري، كالذي تحقق في دعوات (الآرسيكا) للتأصيل والتسابق في مجالات الخطوط المختلفة.

بعد الدورات المتكررة لـ (المرئي والمسموع) كمعرض دولي محدود، يضم تجارب الخطاطين إلى جانب الفنانين الذين دعوا بـ (الحروفيين) توصلنا إلى صياغة (ملتقى الشارقة لفن الخط العربي) على صورة بينالي عام، يهدف للاهتمام بفنون الخط العربي، والحفاظ عليه كتراث إنساني، والتعريف به نظرياً وعملياً بتفرعاته ومذاهبه ومدارسه دون تجاهل أي نوع من أنوع هذا الخطوط، ودون الانتماء أو التقيد بمبادىء أية جهة وهذا ما اتضح في دعوة الملتقى الباحثين من مختلف الجهات والأصقاع، لبحث قضايا الخط العربي وإشكالياته، بما يساعد في تنمية التذوق على المستويين التربوي والإبداعي، والإسهام في بناء وتوضيح الصورة الحضارية للفنون العربية والإسلامية، في إطار الحوار الإبداعي الإنساني وكانت الدورة الأولى في أبريل، عام 2004.

والحقيقة أن مثل هذا الملتقى لايمكن أن يظهر ويستمر إلا عبر فهم دور المؤسسة الثقافية والفنية، وفي إطار ماتحتاجه مثل هذه الأنشطة من رعاية وفهم للدور الإيجابي الذي تلعبه في إحياء مكانة الإبداع والتطور، في عالم نحتاج فيه لتمييز صورتنا، وصوتنا كجزء من المشهد العام للثقافة الإنسانية، باستخدام تقنية ولغة العصر، ودون التقوقع في الماضي والمشهد الغائب، وبوعي أن الخط العربي قد عبر التاريخ

بهدوء ليتطور ويصل إلى الصورة التي نراها اليوم. وهذا بالضبط ما حاولنا تقديمه للمؤسسة الثقافية التي عملت على تجويد وتأسيس البنية التحتية، التي ترفد هذا الفهم .فكان مركز الشارقة لتعليم فن الخط والزخرفة، وكانت مشاغل الخطاطين والخزافين، وكانت ساحة الخط العربي التي تضم متحف الخط العربي وكانت المعارض المتكررة التي حملنا فيها خطوط المبدعين وأعمالهم إلى ألمانيا وفرنسا وأسبانيا وسواها من البلدان، للتعريف بما قدمه المبدع العربي والمسلم في الماضي وما يقدمونه اليوم في تحاور يدعو بشكل غير مباشر لمناقشة الصلة بين الماضي والحاضر، والاستراتيجية التي نرمي من خلالها للتعريف بالفنون الخطية القواعدية المنجزة، والرؤى الجديدة لتي تعيد صياغة الخط وفق الأفكار الجديدة، وكذلك الفهم المحدد للكتابة باعتبارها الأزلي، الذي تعبر من خلاله عن محمولها الخطي.




الخطاط محمد شفيق، «إن الله جميل يحب الجمال»، (تركيا).

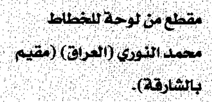


الملتقي أو البينالي ينعقد كل عامين، وفيه تتجاور فنون الخط والزخرفة وفق الاتجاهات التالية :

-التيار الأصيل بأنواعه المختلفة.
-الاتجاهات الخطية الحديثة.
-الفنون الحروفية التشكيلية.
-الفنون والتقنيات التي تستلهم الحرف العربي.

وتتبدى هذه الاتجاهات في المعرض العام الذي يضم المتسابقين على جوائز هذا الملتقى وفق التصنيفات التي ذكرناها، وكذلك عبر المعارض الفردية للمبدعين المتميزين التي تصل إلى خمسة معارض، وكذلك المعارض التكريمية، والورش التجريبية التي تستقطب ذوي الخبرات في مختلف المجالات ذات الصلة بفنون الخط العربي. بالإضافة إلى الندوة الفكرية الموازية التي تستضيف مجموعة من الباحثين للتفاكر حول قضية محورية يشارك بها الفنانون والخطاطون وضيوف الملتقى من مسؤولي الهيئات والجمعيات والمراكز والمتاحف والبيوت والمؤسسات وسواها.





مقطع من لوحة للخطاط محمد النوري (العراق) (مقيم بالشارقة).

من خلال متابعتي لمختلف المعارض السابقة لملتقى الخط، وفيما بعد ملتقى الخط ذاته، وعبر انخراطي في هيئاته المختلفة، التحضيرية والتنفيذية، وعبر تنسيق الندوات الفكرية له يمكن الإشارة إلى القيمة الرمزية لمثل هذا الملتقى، وكذلك الدعوة المستمرة لدفعه للتطور واستكمال بنيته، باعتباره دالاً على هوية ثقافية مبدعة تحتاج من كل القائمين على المؤسسات الثقافية وعي دوره التحديثي خارج الأيدلوجيات التقليدية التي تحاول أن تكرس القطيعة فيما بين المنجز وما يمكن أن يولده في حاضر الثقافة ومستقبلها. وهذه الإشارة تعني بدقة التوجه إلى منظومة القيم المتنوعة المرتبطة بالكتابة والقراءة والاستماع والحديث والروي .وكذلك إطلاق الصوت النقدي باعتباره مكملاً وموضحاً ومصوباً أحياناً، لتحقيق التفوق الذي حققه فن الخط العربي في الأزمان المختلفة، والاستفادة من هذا الموروث الجمالي لتوليد ما يغني الذهنية المعاشة في مختلف المستويات وعلى رأسها نظم التعليم والتربية والتذوق والانتاج الإبداعي الحي، الذي يتجاوز الاستبداد المادي والروحي سعياً إلى الابتكار والخلق، دون الإلغاء والتجاهل، وبما يجعل طاقة الإبداع متوافقة مع معطيات العصر ومعارفه وتقنياته وفاعليته لتجاوز كل ما يعيق التطور والتحديث .حيث يتجدد الإبداع بتجدد الحاجة إليه، وحيث نتمكن من المحافظة على هيئتنا الثقافية والإبداعية في إطار مشروع لا يسعى إلى الصدام مع الآخرين، بل هو يؤسس لقيم حداثوية جمالية تستنهض القيم الجمالية التي كرسها التراث والهوية الإسلامية، وبما يحقق الاستمرار في الطريق الذي شقه من أسس للنهضة الجمالية الإسلامية في الأزمان المتلاحقة.



عبر هذا الفهم تضمن الملتقى دعوة الفنانين العرب والمسلمين وسواهم من البلدان المختلفة ممن يعملون في مجالات الخط والكتابة، لتمثيل العالم وفق الأفكار المطروحة في هذا المضمار، وتقديم الأفكار والرؤى والمبتكرات التي عمل عليها أيضا الكثير من المبدعين العرب في إطار اللوحة الحروفية، وعبر تجربة لها تاريخها وتنوعها القطري

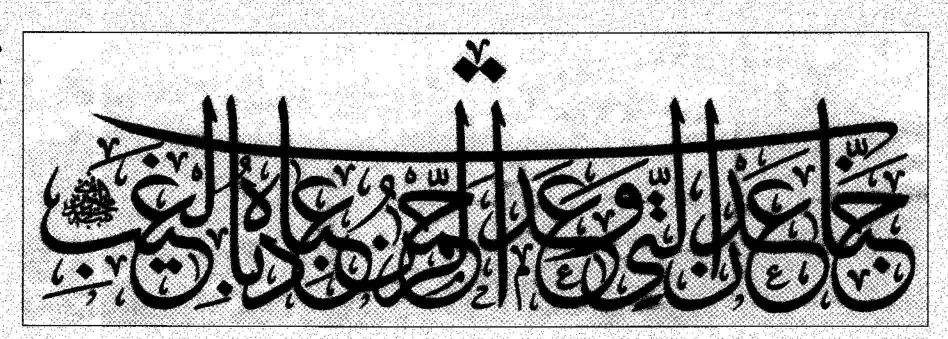
منذ منتصف القرن الماضي دون أن تحقق صياغة مكتملة لاتجاه جمالي تشكيلي، رغم البيانات المختلفة والاجتماعات والطروحات وتنوع التجارب التي تحتاج بحق إلى مزيد الاهتمام والدراسة النقدية التحليلية لا التوصيفية أو التأريخية، باعتبار هذه الأعمال متولدة من حقل بصري واحد وعبر تصور مشترك لبناء اللوحة الساعية لتخطي مجموعة الإشكاليات التي عاشتها اللوحة المسندية المعاصرة في العالمين العربي والإسلامي.

يتفق الجميع دائماً على مكانة الخط العربي وطاقاته اللانهائية، على المستويين المعرفي والجمالي، وكذلك على مقدرة الخطاطين في البقاء ضمن قواعد فهم أساليب الكتابة والخطاطة والزخرفة .ويشيدون بالإسهامات المتفوقة لبعض الخطاطين والمبدعين ممن يحاولون تكريس أسلوبهم ودعواتهم التطويرية.. إلا أن صراعاً واقعياً شديد اللهجة مازال يتكرر في مختلف الملتقيات والندوات عن الجمع بين الفنون والخطوط التقليدية. والحقيقية أننا قمنا بفتح مختلف المجالات على بعضها البعض، وعلى الحياة باعتبارها واقعاً تتعايش فيه جنباً إلى جنب مختلف التوجهات، وبما يعطي للمشاهد صورة شاملة لعمارة الإبداع المتكىء على هذه المفردة الجليلة (الخط العربي) باعتباره ممارسة إبداعية وتشكيلية نرى في بعضها الخط وفق أصوله، وكذلك في بعضها الآخر نرى الخط خارج آفاقه المعهودة وهو يتخلى عن فضاءاته المعدة له سلفاً، حيث يتمكن الفنان من تجاوز الحدود الفاصلة بين معمار الحرف وهندسته وبين ما يتيح من جماليات لانهائية في استخدامه وفق أبعاد جديدة تدفع للتساؤل في أعماق الذاكرة عن الإيقاعات التي ترفع الأحاسيس إلى موقعها الحيوي باعتبارها مرآة للانطباعات التي تولدها الحروف في صياغاتها الجديدة التي قد نراها في فيلم ابتكاري (فيديو آرت) أو عرض جسدي، أو تنصيب إنشائي، أو إنشاد أو روي شفاهي.. والاعتماد على ماتقدمه الكتابة باعتبارها صورة تفكك الحروف في فضاء احتمالي مفتوح على مختلف المعطيات الحسية والبصرية.



أن مثل هذه الملتقيات ضرورة ثقافية اختبارية، كونها تمثل فضاء فكرياً حيويا. وحال الخط كحال الفكر، إنما يكون متأثراً بالمحيط الذي يتطور فيه، وكل ما يتعلق بظروف الإنسان ورصيده الاجتماعي والثقافي والحضاري والعقائدي، ولعله خير ما يمثل رحلة الإنسان الدنيوية والأخروية باعتباره إبداعا وثيق الصلة بالحياة وبمنابع الوجدان وركائز الضمير .إضافة إلى كونه نتاج جهد جماعي وخبرة نموذجية جودت عطاءاتها لبناء منهج يندمج فيه لجانب الجمالي الروحي بالجانب الوظيفي الدنيوي .. وإذا كان الخط العربي قد ارتبط في جانب منه بالمقدس فإنه مرتبط بجوانب وظيفية متعددة على صلة بالاحتياج الإنساني وآليات وعيه، وبخاصة بما تتضمنه من مقدرة عالية على بناء النفس وإعلاء سوية معرفتها بذاتها، وبما حولها.. حيث لا تكتفي الفنون بتقديم القوانين الموضوعية، بل تتجاوز ذلك إلى معرفة الدلالات وقيم الوجود ومعرفة الصلات الواقعية بين العالم والإنسان. فالعمل الفني يتوجه إلى أفكارنا وأحاسيسنا تماماً كالحياة الواقعية التي لا نستقبلها بالعقل وحده، بل بكامل جهازنا الروحي، وبالوحدة الحية لكل القوى النفسية. ما يستدعى أن نوسع تجربة الناس الحياتية عبر الفن، وبخاصة الفنون التي تستلهم رمزاً جمالياً مركزياً كالخط العربي، وشحنة إبداعية

محمد النوري (العراق)
(مقيم بالشارقة).



مرئية وفكرية تساعد على بناء العلاقات المتوازنة بين الشكل والصوت، وأحيانا الشكل والمعنى. وقد وعى المبدع العربي هذه العلاقة بين اللغة والفكر، وما استطاع الخط أن يصوره من تجليات لهما.

يقام الملتقى في متحف الشارقة لفن الخط العربي والزخرفة والأبنية المجاورة له، وهي مبان تراثية جرى ترميمها لهذا الغرض .ويشكل المتحف مرجعاً بصرياً للمهتمين بفنون الخط العربي وأنواعه وتاريخه وتطوره، وتتألف نواته من صالة عرض كبيرة إضافة إلى ثلاثة صالات متوسطة تحتوي بمجملها على أعمال خطاطين عرباً ومسلمين، رواداً ومحدثين ومعاصرين .ويتكامل هذا المبنى بموقعه التراثي مع مختلف المنشآت الأخرى كمتحف الفنون الإسلامية ومركز الشارقة لفن الخط العربي وبيوت الخطاطين وبيت الخزف. ويشكل نشاط المتحف الثقافي إضافة مهمة للمشهد الثقافي في المدينة، ويمكن أن نشير إلى أن محتويات المتحف تمتد إلى العام 1300 هـ وتحتوي على أسماء هامة في عالم الخط العربي .ويجري عرض أعمال الملتقى بشكل أساسي في هذا الموقع، وكذلك في مركز الشارقة الذي يتولى مهام تعليمية للأجيال وفق منهج علمي على أيدي مجموعة من الخطاطين، حيث يتعلم الطلاب تاريخ الخط وفنونه وأنواعه وتطبيقاته إضافة إلى الزخرفة وتطبيقاتها واستخداماتها وتقنياتها، وسبل تنفيذ الخطوط بالمواد المتنوعة، الخزفية والنحتية والطباعية بالتكامل مع معهد الشارقة للفنون.



كما يجري تجهيز بيوت الخطاطين لعرض جانب من أعمال الملتقى، وهي عبارة عن مشاغل ومحترفات للخطاطين المتميزين ممن يقومون بإنجاز أعمالهم الخطية والزخرفية بشكل مستمر في هذا الموقع وكذلك في رعاية المواهب الشابة ومحبي تعلم فنون الخط العربي .ويساعد موقع هذه البيوت في ساحة الخط العربي على تفعيل الصلة بين طلبة مركز الشارقة لفن الخط العربي ومشاغل المحترفين بالإطلاع على منجزاتهم، والاستفادة من خبراتهم، والتمتع بالمعارض الدائمة والمتقطعة التي تقام في المنطقة.
لقد ركزت أعمال الندوة الموازية الدولية «الخط بين العقل والنقل» فيما طرحته مختلف الأبحاث على ما كنتم قد تداولتم حوله في الندوة العلمية التي انتظمت ببيت الحكمة في قرطاج العام 1997 في إطار الدورة الأولى لأيام فن الخط العربي، والذي يتصل بالانتقال من الجانب الوظيفي إلى الجانب الجمالي لفنون الخط العربي، وإذ نلاحظ الفرق بين التاريخين 1997-2006 فإنه لابد من الإشارة إلى أن الحراك النظري النقدي لا زال يراوح في ذات الموضوعات المطروحة، التي تدور حول السياق التأسيسي

الداعي لتجاوز الحال إلى ما يضيف ويدعم وجهة النظر الفاعلة، التي تقتضي نسج صياغة ورؤية للتفاعل مع الحاضر والمستقبل، تحقيقاً لدعوتكم للتواصل والتفاعل مع الثقافات، ونحت موقع أكثر ملاءمة وانجلاء داخل تاريخية الثقافة الإبداعية الراهنة. الأمر الذي يستدعى اتخاذ الإجراءات العملية في صياغة المطالبات التي تقدمها مثل هذه الملتقيات ومتابعتها، خاصة إذا سلمنا أن مسألة التربية الجمالية مسألة بديهية لابد من حسمها على المستوى الرسمي، حيث لابد من الاعتراف بأن عناصر التعليم بمدخلاته ومخرجاته المعرفية والتقنية والتأسيسية في التلقي والتذوق قد تخطت خطابات المشروعية والتحليل والتحريم إلى ضرورة إرساء عناصر في المنهج الدراسي، والتفاعل الفكري، والعطاء النقدي لدى القائمين على المسألة التربوية والإعلامية، والقناعة بالملكية الفكرية وحقوق المبدع والمنظّر والناقد وضمان رأيه وحياته ومستقبله معنوياً ومادياً وبما يجعله قادراً على المشاركة الحرة في صياغة المشهد الجمالي وتدعيم الصلة بفنون الحياة، وتوجيه الأحاسيس الإبداعية خارج المظاهر، والدعوة للارتباط بالقيم الإنقاذية للأفكار الحديثة التي نتمكن من خلالها من تجاوز الحصارات الفكرية، باعتبار الدور الاجتماعي للإبداع الفني مواكبة واعية للراهن.

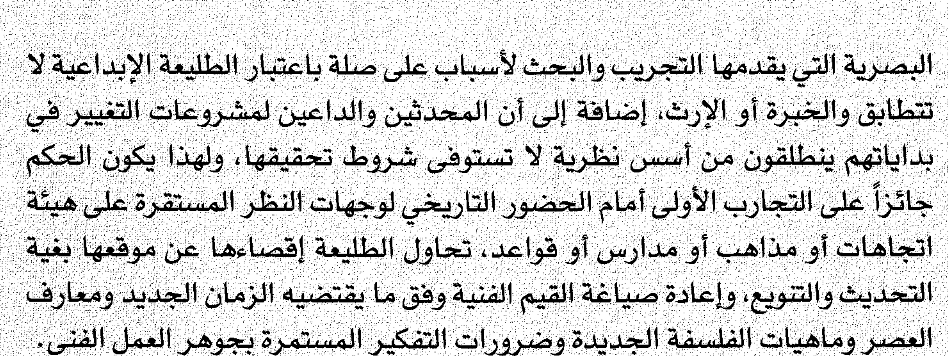
إن الشعور المشترك بأن أزمة الإبداع جزء من أزمة المثقف العربي، تدعو بإلحاح لتطوير الآراء الاتصالية بين النخب المبدعة، وتحسين النظم الموجهة للإبداع، وتطوير الأداء التنظيمي للفعاليات العامة. بالتوجه إلى حقيقة الفعل الإبداعي، وعدم الاكتفاء بالجوانب الاحتفالية، والتركيز بصورة أساسية على أجيال الشباب وانشغالاتهم بالتحولات التي يشهدها العالم ..الأمر الذي يقتضي بناء استراتيجيات بين المبدعين لوعي الأهداف والمرامي التي يقصدونها، ومعرفة بواطن أسباب التردي الجمالي الذي يصيب الفنون، والتي لا تتعدى في مجملها المحاور التي تم طرحها في هذه الندوة.



إن التركيز على الشباب وتعليمهم فنون التقنيات المعاصرة وإقامة الورش وتبادلها على المستوى الداخلي والخارجي والدعوة للالتقاء بالمبدعين المتميزين وبناء الورش الجهوية كورشة المدينة، وإحياء مفهوم فنون المكان أو فنون المواقع، ودعمها، ودفع مجموعات الشباب لتنظيم فعالياتهم الإبداعية ورعايتها، والتنسيق بين معاهد وكليات الفنون لاقتراح أحداث جمالية شبابية. لابد أن كل ذلك يكرس توجيه الرؤى وتوحيدها، وإقامة نقاشات مباشرة بين مختلف أقطاب المعادلة. وقد دعوت في أحد الملتقيات ليكون العام 2006 عاماً تجريبياً وتدريبياً فنياً على المستوى العربي، يطلق من قبل مؤسسة جامعة على المستوى العربي لينفذ في مختلف المواقع وفق الأطر التجديدية، وعبر تأسيس ملتقيات للشباب على مستوى النقاش والحوار العربي والإسلامي، وكذلك تأسيس مهرجان مركزي للفنون المستحدثة، الفيديو والفوتوغراف والفوتو مونتاج والإبداعات المفاهيمية والحاسوبية المتعددة، بل بلغت المطالبة بتأسيس بينالي شبابي، وإحداث متاحف للفنون الاختبارية، وسوى ذلك مما يتيح بشكل عملي تمثل الأهداف التي نرمي من خلالها لتجاوز أن الحالة التقليدية لفهم الإبداع باتت تشكل حاجزاً يعيق التقدم، وبخاصة في مجال فنون الخط العربي المستلهمة لنظمه وقواعده. ولا شك أيضاً بأن يتوسط التجليات الإبداعية اليوم عدم الرضى عن الاستفزازات



محمد النوري
(العراق).



البصرية التي يقدمها التجريب والبحث لأسباب على صلة باعتبار الطليعة الإبداعية لا تتطابق والخبرة أو الإرث، إضافة إلى أن المحدثين والداعين لمشروعات التغيير في بداياتهم ينطلقون من أسس نظرية لا تستوفى شروط تحقيقها، ولهذا يكون الحكم جائزاً على التجارب الأولى أمام الحضور التاريخي لوجهات النظر المستقرة على هيئة اتجاهات أو مذاهب أو مدارس أو قواعد، تحاول الطليعة إقصاءها عن موقعها بغية التحديث والتنويع، وإعادة صياغة القيم الفنية وفق ما يقتضيه الزمان الجديد ومعارف العصر وماهيات الفلسفة الجديدة وضرورات التفكير المستمرة بجوهر العمل الفني.

في هذا الإطار تلعب الندوات التخصصية والمعارض الكبرى والملتقيات والبيناليات وأسواق الفن والحركات النقدية والمنشورات ووسائط الإعلام الحديثة دوراً بارزاً في إضفاء الشرعية على الفنون، وقد كتبت مرة بأنها تلعب عكس الدور بنزع هذه الشرعية عن أطراف فنية أو اتجاهات لا يسوغ وجودها أي أمر، سواء بصراع



الأجيال، أو صراع الأفكار والإيديولوجيات ومحامل التعبير. ولا يعود الاعتراف العام بشكل أو مضمون أو اتجاه إلى كون معارفه النظرية قد احتجزت في إطار زمني مضى، ولم يعد على صلة بالحياة المتدفقة.. هكذا يذهب قرن ويأتي آخر، أو هكذا تتغير وظائف الفنون المتنوعة، الإبداعية والنظرية والمعرفية والتربوية والمنفعية وغيرها من الوظائف.

واسمحوا لي أن أكرر بأنه في المنطقة العربية، وبرغم مضي قرن على صراع إثبات الوجود للإبداع الفن العربي، فإننا نلمح أهمية صوت الأفراد في التأسيس للفن التشكيلي العربي الذي يهتم في جانب من جوانبه بالخط والحروفية والكتابة. ورغم عديد التنبيهات لضرورة أن تأخذ المؤسسة الثقافية والفنية دورها في توجيه دفة الإبداع التشكيلي بعيداً عن الاستخدامات الحكومية والسياسية، والأخذ بيد المبدعين لتوليد النداء الجماعي الذي كان يمكن أن يولد الحضور النقدي والتأسيس لفكر جمالي عربي معاصر، إلا أن ذلك كله بقى خارج وحدة المشاعر البصرية، وقد يكون الربع الأخير للقرن الماضي قد ولد بعض المعارض الكبرى والبيناليات والفعاليات التي تحاكي عالمياً بعض التظاهرات الكبرى، وهي إلى جانب اعتبارها تظاهرات تعوّض الفنون عن احتياجها للانتقال والانتشار إلا أنها حققت ما أدعوه إعادة بناء ماهو مبعثر في التشكيلات القطرية، لاستعادة المكانة والدور في المهام الحساسة التي على الفنون أن تقوم بها لتعبر عن مسؤوليتها وأحكامها وحماسها، لاستعادة التصور الجمالي والوجود الإبداعي والجدال النظري، وتأكيد الصلة بين كل ذلك وأطراف الحياة الجديدة التي باتت تقلص العالم لتنشئه على هيئة الذات، ومن أجل المشروع الموسوعي الذي يتجاوز القراءات المعلوماتية، والمركز الجديد الذي تدور في فلكه تآليف التاريخ الأولى، الذات التي تدفع بها الفلسفة كي تكون انطولوجيا الهوية وآفاقها.





تاج السّر حسن (السودان)،
مقيم بالامارات، ثلثي،
من سورة الجاثية.

مغامرة الخط العربي من الروحانية إلى الفن الحديث أو بين فتنة الحرف وغواية السوق

بشار العيسى - سوريا -

«إن للخط وشيا وتلوينا وله التماع كحركة الراقصين وله حلاوة كحلاوة الكتل المعمارية»
أبو حيان التوحيدي

امتازت شعوب كثيرة بالوله بلغتها والتدفء بمنطوق كلمها وشكل حروفها، لكن يندر أن نقع على لغة وكتابة لاقت القدر الكبير من التعلق وإنزالها المكان القدسي الذي أخذته العربية لدى الشعوب العربية والإسلامية، ويندر للغة وكتابة أخرى جمعت بين المنزلة الدينية والدنيوية كتلك التي حازته العربية، بديمقراطية العشق والوله في فضاء ورحاب كتاب الله، فلو أردنا أن ننخل العربي عن الفارسي عن الأفغاني عن التركي عن الكردي عن الأمازيغي، ممن أوقفوا حيواتهم على خدمة العربية وكتابتها، لما استطعنا أن نقيم موازين الفصل ولا الفضل فيما بينهم. لقد تعلقت الشعوب والأقوام الإسلامية بالكتابة العربية، و استنطقوا حروفها، معاني ومدلولات، استنبطوا لها مما فيهم لها تأويل ورموز مرمزة وحمائل سحرية، وشفائية، وقدرات روحانية.

لا غرابة إذا، أن يضفي العرب على كتابتهم - حامل نصهم الديني - منشأ اسطوريا، وطلاسم سحرية، جعلوا مبتدءها في آدم عليه السلام والبعض يرجعه إلى إسماعيل ابن إبراهيم، وأخر ثبتوه في قوم أبجد هوز أو أرجعوها لثلاثة : مرامر بن مرة و اسلم بن سدرة وعامر بن جدرة، وغير ذلك مما تبدى للمخيال من عوالم خارقة.

على مدى قرون زمنية تلاقت من حول الكتابة العربية أقلام، ومحابر شعوب، وأقوام، وازدهرت في محرابها حضارات وتلونت، تخاصمت فيها ثقافات، وتآلفت، وتضافرت عليها جهود لغويين وفنانين يجودونها نطقا وشكلا بملامح من خصوصياتهم، يستبطون منها تصاوير لأرواحهم، فيها ومنها وعليها.

لمحة تاريخية

تبدأ المغامرة الكبرى للحرف والكتابة العربية التي نعرفها اليوم مع نزول أول آية للقرآن الكريم : «إقرأ باسم ربك الذي خلق .. الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لا يعلم».

مغامرة الخط العربي
من الروحانية إلى الفن الحديث
أو بين فتنة الحرف وغواية السوق

لم تكد دولة يثرب المدينة تبدأ حبواتها الأولى حتى صار للكتابة، وكتاب الوحي، دورٌ مؤسّس لحضارة تتأسس على غير السائد الذي كان، بمرجعية تدوين الوحي الإلهي.

وحي برسالة، وأمر بعقيدة، ودولة تبدأ بالتدوين بالقلم، والعرب أمة شفاه، تنطق لغة عالية الكثافة، والغنى، لكنها بدون قلم يرقى إلى مراقي لغتها. إذ كانت السريانية /الآرامية، وسيلة الكتابة والتدوين في الشرق الأدنى منذ القرن الثاني للميلاد وظلت كذلك إلى القرن السابع حين تم تعريب الدواوين لغة وكتابة.

ولنا في المسألة الفقهية التي شرعها الرسول ص افتداء أسرى بدر من قريش، مقابل تعليم المتعلم منهم عشرة من المسلمين دلالة على أهمية الكتابة وحجم اهتمام الرسول، بعلم الكتابة لجهة تدوين الوحي وبناء الدولة بإشاعة ديمقراطية مهنة، تقطع مع الماضي في مجتمع الدولة الجديدة، لتبدأ رحلة الألف ميل بتدوين كلام الله من الصدور إلى الصحائف واللخف والعظام والرقاع والأوراق حتى تبدت في شكل الكتاب الأجمل والأأنق والأكثر تزويقا. صار للوحي كتّابه وحافظوه «إنا أنزلنا القرآن وإنا له لحافظون».

أدت كتابة القرآن إلى إعلاء شأن الكتابة والكاتب، كما شكل تجميع عثمان بن عفان للمصحف، في نسخ معتمدة شرعية توزع على الأمصار، نقلة و خطوة مؤسسية، تستجيب وتطور الدولة بنية وحدودا. منذ أن دخلت الإسلام أقوام غير عربية، وبدء انتشار الصحابة في الأمصار، غدا حفظ النص الديني ليس واجبا شرعيا - وحسب - بل ضرورة مدينية دولتية محدثة، فالقرآن، كلام الله، غدا دستور الدولة التي ما تنفك، تتوسع حدودها وتنأى عن المركز أطرافه.



كان لا بد للغة أن تتطور من لغة الشعر والشفاهة إلى لغة الدولة، لغة للاجتهاد والتفسير والفقه والمجادلة في مسائل الدين، لغة تقيم موازينها في المعنى والمبنى بما تقتضيه الضرورات، وأول الضرورات حفظ النص الديني بالتدوين، واستقرار الدولة بالوحدة المرجعية الدينية والزمنية، فكان لا بد والحال هذه أن يتطور حامل المرجعية الشرعية، أي الكتابة العربية باعتبارها حامل كتاب الله، مؤسسة دستور دين الدولة ودولة الدين.

لن يتكرر في التاريخ سرعة وتعدد وتنوع مديات التطور التي حدثت للكتابة العربية عن أصولها السامية الآرامية السريانية بخط الجزم النبطي أو المسند الحميري القرشي إلى شكل كتابة تفتقت عن ذخائر لاقت بالارتقاء، التطور السريع والانتشار الكبير لدولة المسلمين.

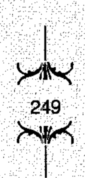
في الكوفة وفي الفضاءات المجاورة لأور وأوروك السومريات، التي شهدت نشوء الكتابة الأولى المسمارية قبل ثلاثة آلاف سنة من الميلاد، ومن

محمد ياسين مطير، جلي ديوان، «كان خلقه القرآن»، (تونس).

حيث ابتدأت الإنسانية خطوتها الأولى في مغامرة تدوين معارفها وقلقها الروحي على ألواح فخارية طينية وفي أختام أسطوانية في شكل تصويريات، ألهمت مصورين وحفارين ولا زالت.

منذ بداية تشكل ممالك المدن السومرية، في ميزوبوتاميا والفرعونية في مصر، كانت الكتابة حرفة/ مؤسسة، مقدسة، من اختصاص الكهنوت وامتيازا لفئة خاصة في هرم السلطة دون مجتمع العامة واعتبرت من أسرار الآلهة ومفاتيح السلطة والحظوة وظلت هكذا زمنا، في دولة الإسلام غدت واجبا دينيا بالنص «إقرأ باسم ربك الذي علم بالقلم...» وحقا مشاعا بديمقراطية فسحة الإيمان.

منذ أن صاغت الأقوام السامية رموزا للأصوات المصورة، كانت الأبجدية النقلة الأهم في التاريخ البشري وعنها أخذ العرب كتابتهم التي تطورت في دولة الإسلام العربية بالتحررمن جذرها التربيعي الآرامي بالاستدارة والليونة التي تطلق اتصال الحروف من أسارات الشكل الثابت الممدود، تطورا في شكل الحرف وهيكل الكلمة وهندسة الكتابة. تطور استدعته حاجة الدولة إلى المركزية والوحدة والاستقلالية، في العهد الأموي اذ كانت القلاقل والتمردات تهدد الدولة من الصحابة وأبنائهم وخاصة في مكة والمدينة وشيعة علي في الكوفة والسواد. كانت الدواوين لغة، وكتابة، سريانية آرامية ويونانية وبيزنطية لأكثر من نصف قرن من عمر الدولة.



كان عبد الملك بن مروان ولي سنة 65 هجرية أكثر خلفاء بني أمية تفقها، وتلاوة للقرآن وأرقّهم مشاعرا، وحين ولي الخلافة أصبح أشدهم حزما وسلطانا، أمر عبد الملك بتعريب الدواوين لرفع هيبة الدولة وتقوية السلطة المركزية.

إليه عبد الملك بن مروان، وإلى، وَالي الأمويين الحجاج بن يوسف الثقفي والى النحوي أبو الأسود الدؤلي (توفي 688) يعود الفضل في تطوير الكتابة العربية بالتنقيط والتشكيل لإزالة الإعجام ومعالجة أحرف العلة الناقصة، قبل أن يأتي مخترع العروض الشعرية خليل بن أحمد الفراهيدي ليحل مشكلة النقاط البديلة بحفظ نقاط الحجاج وأبي أسود للتمييز بين الحروف المتشابهة، واضعا مكان حروف العلة، ثمانية حركات التي نعرفها اليوم.



محمد صالح الموصلي
«واتقوا يوما ترجعون فيه إلى الله»
(العراق).

فتحت النظم التي أدخلها الفراهيدي المتوفى سنة 786، والوقوف على سر صناعة الورق منتصف القرن الثامن الميلادي القرن الثاني الهجري بعد فتح سمرقند ، في تنوع آفاق الكتابة الباب واسعا أمام كاتب العرائض في الدواوين عن شؤون العامة «علي ابن محمد بن مقلة» أن يسخّر معارفه الدقيقة بعلم الهندسة وخبرته في معضلات الكتابة الرسمية والعملية، أن يستنبط أقلام جديدة أرسى بهاء قواعدًا ونظما لفن الخط على أساس علمي مدروس، جودها أكثر ابن البواب صاحب الخط المنسوب الفائق بداية القرن الثالث الهجري ومن بعدهما ياقوت المستعصمي.

لا ندري ما الذي كان يدور في خلد االوزير «بن مقلة» الشخصية الإشكالية بامتياز وهو يستولد الحرف العربي نظما، وأشكالا، مجودة ومحسنة وضع لها ضوابط تستقيم والمعايير الهندسية مقاييس وأوزان - ولم تندمل جراحه بعد - حتى كان يتدرب على الخط باليسرى بنفس دقة اليمنى التي أمر بقطعها الخليفة العباسي «الراضي» 322-329 وهو ينوح : يد كتبت بها كذا وكذا مصحفا وكذا حديثا لرسول الله، ووقعت بها كتبا الى الشرق والغرب تقطع كما تقطع أيدي اللصوص !

لكن الذي نستطيع الجزم به أن الخط بأقلامه أصبح يضاهي بمضائه الحكم، يسمو إليه الوزراء والأمراء وأصبحت بمنزلة المفاتيح والأختام الخطرة، فيها تكمن أسرار الدول وشؤون البلاد والعباد. لئن قطعت يده مخافة لأقلامه لا للسيوف الصوارم، حسب قول أحد معاصريه، بنى ابن مقلة، الوزير لثلاث وزارات لثلاثة خلفاء، (المقتدر والقاهر والراضي) موازينه على ثلاث وحدات قياسية :





لوحة للخطاط داود بكتاش، «يا نار كوني بردا وسلاما على ابراهيم»، قرآن (تركيا).

1 - النقطة المربعة.
2 - حرف الألف باعتباره عددا من النقاط المصفوفة عموديا.
3 - مستديرة الخط من النقطة إلى مبتدئها الدائرة.

وجاد «ابن مقلة» بموازينه التي رست على ستة أقلام / خطوط : الثلث، النسخ ، المحقق، الريحاني، الرقاع، والتوقيع.

وظل العرب المسلمون - من بعد أقلام ابن مقلة -، يستخدمون الكوفي المستقيم الممدود في نسخ المصاحف قبل إن يحيلوه إلى خط العناوين والبسملات، لمهابته الغرافيكية وقدرته على اشغال الفضاءات المحيطة بأشكال وزخارف.

لم تبق حاضرة إسلامية إلا وأضافت على الخط الكوفي شيئا من روحها ومناخها وثقافتها البصرية تتشرب الموجود وتنفتح على مكامن أسراره وجمالياته وانفتاحه على فضاءات التجديد والتحوير والإتقان لسلاسة الأسس الهندسية العلمية التي استقام بها جسمه المعماري في تهاديه اللدن لمرونة وحرية حروفه في علاقتها مع ذاتها أو في تآلفها مع غيرها في وحدة الكلمة ضمن نظام علمي متقن.

لقد تألق الخط الكوفي في فضاءات ثقافة الشعوب والحواضر وتعددت أشكاله التّزيينيّة وزخارفه حتى جاوزت السبعين خطا من الكوفي البسيط المبسوط إلى البصري النيسابوري مرورا بالمورق والقيرواني والمضفر والمزهر والمربع والتذكاري والأندلسي والخ...



تفرد الخطاطون المغاربة وحاضرتهم «قيروان» منذ القرن الثاني الهجري استنباط خط خاص بالمغرب، بني على الجلال الكوفي المشرقي ويتميز بأنصاف الدوائر الحرة تحت خط الكتابة المستقيم، وشكلت هذه الدوائر وحروفها السفلية المبسوطة مع المكورات الدائرية إيقاعا خففت من قساوة وجمود الكوفي البسيط. وانتشر عن الكتابة المحررة أيضا في القرن الرابع الهجري خط أكثر انسيابا بخطوطه المقوسة المفتوحة التي تنتهي بحلقات ذهبية أو حبرية. لقد كسرت أناقة الخط المغربي الكتلة الجامدة للخط الكوفي بتلامس رؤوس أقواسه الذاهبة إلى اليسار والتي تطاولت لتلامس الحروف التي تليها في الكلمة التالية بمشهدية كأننا أمام سلسلة متواصلة مضبوطة الإيقاع والانسجام.

مع العثمانيين أصبح للخط حظوة، خاصة إذا عرفنا أن أعظم سلاطين بني عثمان سليمان القانوني كان شاعرا وخطاطا وترك لنا على الأغلب بخط يده ديوانه «ديوان محبي» أشعارا في العشق سنة 1566.

ومع الخطاطين المبدعين، انتقل الخط من مجرد وسيلة كتابة وتدوين إلى مرتبة العلم والفن بقيم ثابتة وأصول مدروسة لا يمكن الخروج عليها أو التعديل فيها لصرامة ودقة ضوابط لم تترك المجال لغير إتقان الكمال أو الخلل في الأداء.



محمد جليل رسولي، الفاتحة - دهن على ورق، (إيران).

من هنا يمكننا تحديد كفاءة خطاط عن آخر في درجة غناه الروحي وحساسيته الفنية في التناجي مع القيم الرمزية للحروف وتبدل موسيقا الصوت فيها، ودرجة الرهافة البصرية في علاقات تواصل الحروف ببعضها تبعا لدرجة غنى الخطاط البصري والشفافية الروحية التي يتناول بها نصا، كلمة، حرفا، في فضاء الصفحة ومساحة الفراغ الذي يحيط بها صياغاته متنفسا وتوازنا كمن يطلق طيور صيده إلى طرائدها في فراغ الغابة المحصورة.

تبرز في هذه المعادلة درجة تفوق خطاط وخطاط لجهة الإتقان والتألق في درجات الحساسية وجرعات الهواء في بناء اللوحة الخطية، تتداخل في ذلك عوامل عشقية ودرجات مران ومتعة هوىً. كما يتجلى الأمر في مدى بهاء طغراء السلطان سليمان، مقارنة بالطغراءات الأخرى، السلاطين سليم الثالث ومراد الثالث وأحمد الأول ومراد الرابع الخ.....



وبتطور فنون الخط ومحترفاته تطوّر شكل وأنماط مخطوطات القرآن الكريم وبلغت أشواطًا في الزخرف والمنمنات والتنميق بنيت بدءا على الفراغات بين الآيات التي كان يتركها زيد بن ثابت.

وظهر مع تدوين النصوص الدينية الوعظية والأدبية الشعرية والعلمية صنف جديد للمخطوطات فتحت الباب أمام النقش والتوضيح بالصورة، بتأثيرات الفنون الصينية والهندية ليصبح فنا إسلاميا خالصا، تهافت على اقتنائه الملوك والأمراء وتفنن به الخطاطون في المحترفات.

وفي تزويقه لمقامات الحريري وضع الواسطي القرن الثالث عشر الميلادي أساس المدرسة البغدادية لفن المخطوطة المصورة، المنمنمة، سرعان ما بنى عليه التيموريون والصفويون ومن ثم العثمانيون عمرانهم التصويري الخطي المجود على صفحات مخطوطات تبادل الخط والنقش مواقع الأهمية من فترة لأخرى وحسب معلم وآخر :

- مقامات الحريري للواسطي 1242ـ1258
- تذكرة الأولياء لحميد الدين العطار الشاعر الصوفي الفارسي ومعراج نامة الرابع عشر
- الشاه نامة 1335

- «كليستان» لشاعر فارس سعدي الخامس عشر
- المنظومات الخمس للشاعر نظامي، المدرسة التيمورية بهزاد وتلامذته
- الأنطولوجيا الشعرية مختارات 1520–1530 للشعراء حافظ وشيرازي وشاه كمال وعمادت سليمان
- ومثنويات حيرة الأبرار مجنون وليلى شيرين وفرهاد 1530–1531.

ساهم فن المخطوطات هذا في فتح آفاق أكثر جمالية في مجال، فن إخراج الصفحة وتنميقها بتنسيق العلاقة بين الخط والصورة وفسحة المساحة / الصفحة.

نبغ الإيرانيون في حقبتي الأسر «التيمورية» و«الصفوية» في فن التذهيب والنقش وتفوقوا على غيرهم واخترعوا خطا خاصا بهم «خط الشكستة» وهو أقدم خط عرفه الفرس وعلى خط التعليق رفعوا خصوصيتهم التي تجلت في الخط الفارسي ونستعليق الجامع بين التعليق والنسخي في القرن التاسع الهجري أبدعوا به تزويق قصائد شعراء فارس الكبار الفردوسي والنظامي وسعدي وحافظ والجامي في أكثر من 300 مخطوطة أدبية وتاريخية ووعظية شاهنامة الفردوسي وكليستان السعدي.

أدى الصراع المذهبي في القرن السادس عشر بين الإمبراطوريتين :المسلمة الصفوية الشيعية في إيران والسنية العثمانية في الشرق إلى منافسة كبيرة في مجال فن المخطوطات والعمران. باعتبارها شكلا من أشكال شرعة مرجعية دينية، وارتقى إلى مرتبة استراتيجية في أمن الإمبراطورية وعظمتها.



وتألق نجم المعلم بهزاد وتلامذته لدرجة غدا اهتمام الصفويين بحماية بهزاد الخطاط الرسام زمن الحروب العثمانية يتجاوز أهمية القصر الملكي، فأن أول اهتمامات



لوحة للخطاط محمد شفيق ثلثي متراكب، شفاعتي لأهل الكبائر من أمتي، (تركيا).

السلطان سليم تركزت في انتصاره في جالديران 1514 على نقل خزائن تبريز للنقش والمخطوطات إلى محترفات ملكه. المحترفات التي أعطت الإنسانية والحضارة الإسلامية أسماء جليلة مثل : حمد الله الأماسي والحافظ عثمان وعبد الله زهدي وهو الذي خط بالقلم الجليل جدران المسجد النبوي والمتأخرين بعدهم الشيخ عبد العزيز الرفاعي وسامي أفندي وهاشم محمد البغدادي والعملاق حامد الآمدي ومحمد عارف وغيرهم...

يحكى أن الشاه عباس الصفوي كان يحمل الدواة للخطاط علي رضا وأن السلطان العثماني بايزيد الثاني كان يحمل الدواة للخطاط : حمد الله الأماسي وأن السلاطين في العصور المتأخرة ألحقوا خطاطين بديوانهم يحملون الأقلام والأقلام يدونون كل شيء في لحظته وبحضرتهم. وأن مرتبة خطاطين بلغت أيام العثمانيين مرتبة وزير.

وهنا يجدر التنويه بالإضافات والتحسينات التي أدخلها خطاطو المحترفات الهمايونية العثمانية وخاصة لجهة فن تراكيب اللوحات الخطية والأشكال التصويرية بالكتابة الخطية وبلغوا به مبلغا لم يصل إليه قبلا، والتي تشكل اليوم الخزان الذي تغرف منه جلَ اللوحات الخطية المعاصرة. فهم الذين أينعوا خط الديواني الجلي الذي غدا هوية عثمانية وخط الرقعة والسنبلي فضلا عن مئات المخطوطات التصغيرية التي تجاور فيها الخط والنقش والتذهيب. ويقال بأنه توقفت الإضافات الخطية من بعدهم عند سنة 1800 بداية عهد الإصلاحات والتدخلات الأوربية في شؤون السلطنة.



الخصائص التصويرية للحرف العربي والمباهج الشكلية للكتابة

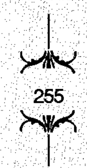
نزل القرآن الكريم وحيا استوطن شكلا كتابيا تجلى في صيغة كتاب بضرورات الدولة والدين، كتاب مرآة يقين المسلمين إلى طمأنينة يوم الآخرة في تبديه المقدس بالاعجاز.
والكتاب يحوي لغة الوحي، واللغة روح الكتابة والكتابة حامل بصري للنص على شكل خط تشكل في تآلف الحروف، و«الخط هندسة روحانية»، حسب المستعصمي وهو «أصيل في الروح وإن ظهر بحواس الجسد» حسب الفارابي وهو تشكيل متناسق في ترادف الحروف بما تتواطأ به والمعنى في سياق النص بالشكل الذي تتبدى به في فتنة التصوير وعلى هذه العلاقات الموازين يبلغ النص المحمول مداه التعبيري فائق التكامل أو التناسق بين شكله ومعناه. فإذا كانت بلاغة اللغة تتجلى في مداها النصي المتبدى في لبوس الكتابة ففي الخط يتجلى بهاء البصر وإيقاع الحركة، فيستكمل النص شكل تمريه في الإحساس.

تعود فضائل جودة الكتابة العربية إلى علم تحسين الحروف المتبدى في أشكال وطرائق استخدام أدوات الكتابة وتفضيل حسنها على رديئها. وأسباب ذلك في نوع الآلة و ومهارة

الاستعمال حسب وتبع درجة مزاج وخبرة الخطاط وحسب الالفة التي تبتنى بين الأدوات في علاقتها ببعضها وعلاقتها بالخامات وعلاقة الخامات بالعنصر البشري حيث . العلمية الهندسية القصوى . يكاد لا يتشابه خطان لإثنين مهما تقاربا .فرغم الموازين التي اجتهد بها العمالقة العلماء الخطاطون الفنانون وطردا لدرجة إتقانهن لفنونهم كانت تتوسع فسحة الحرية لفنهم وتتنوع خصائصه وصيغه الجمالية بتصويريات بهية استدعتها التعديلات والتجاويد والاشراقات من جيل لجيل ومن معلم لمعلم ومن مناخ لآخر كما لايمكن معرفة خط فنانين مجودين دون توقيعهما لفحش الضوابط الدقيقة لموازين الخط. وحسب تعبير الخطاط الشهير محمد سعيد الصكار، أساتذة كبار فنانون مجتهدون أحبار في الوله والوجد بالكلمة الكريمة، يقيمون ممالك خطية تحرس بيقين الروح إلى متعة الكمال على آخر قطرة من ضياء العين قبل ان يفقؤوها بالمخارز العاجية المزخرفة أو تتيه بالضياءات المجردة إلى مدى العتمة النورانية.



محمد صالح الخماسي رائد الخطاطين التونسيين، لوحة بالخط الثلثي، حبر على ورق (تونس).

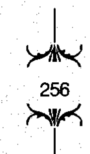


تاهت الى مجد الخط طموحات دنيوية، وتنافست إمبراطوريات على الهياكل المقرفصة أمام محابرها الواطئة في عتمة المحترفات التي تنحني لعروشها رقاب أشرس الحكام وأقساهم لقدرة التجلي الرقيق للكلمة الضياء حين تتضمخ بأطايب أحبارهم. وعلى إيقاع صوت المؤذن ومخيال المواعظ الدينية في تفارق برزخي الجنة والنار يترقق وجد يسوح ما بين الكلمة الإلهية والمنمّقة الشعرية يمد الحرف خيطا وهميّا كانعكاس القمر في مرآة وجه الحبيب، يشد القلم واليد وبؤبؤ العين إلى نقطة تسمو في مد الألف الذائبة في اللام من حول دوران الخط على تواص نقاط الدائرة.

أهي صلاة ؟ أم تيه صوفيين إلى التوحد مع ذات الجلالة في محرقة الشوق ؟ أكان للخطاط فسحة سجادة الصلاة خارج القرفصة أمام موقدة روحه ما بين الدواة والقرطاس ؟ هذا الذي يجعل السلاطين - الذين بشفاههم تتعلق أرواح شعوب ومصائر مدن وحرائق البرية - وهم يحملون الدواة لخطاطين أية متاهة لشجرة الحرف هذه تورق وتورق تنمو وتعلو وتستضيء بها الضياءات ؟.

في البدء كانت الكلمة، والكلمة حروف، والحروف أصوات، والصوت نداء افترق به الإنسان عن غيره من الكائنات في صرخة الألم وشهقة اللذة ونداء الاستغاثة.
والحرف في الكلمة انتقال من العالم المرئي إلى المتخيل النوراني يتبدى لأهله، فهو الوسيلة والمطية والوحدة الأولى للغة وهو صورة الصوت وشكله.

والحرف وسيلة القبض على الكلمة تصويرها بامتلاك معناها وتثبيتها مشهدا ملموسا بالبصر خارج المفهوم المجرد. تصبح قريننا مثيلا شاهدا مناجاة، مشكاة، والمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد شجرة مباركة... فتنة الحرف في بعده الروحي و مجاله الهندسي. والبعد الروحي لا يأتي من الخارج ، إنما هو داخلي .. (محمد سعيد الصكار).



لقد تطورت الكتابة العربية بفعل الحاجة ونما الخط (شكل الكتابة) إلى مرقى المشهدية البصرية، فتنة على إيقاع الهم الديني وشفعة الدولة الدنيا، بركة وجمالا، والله جميل يجب الجمال. ويحلو للصوفيين استيلاد معاني لأرقام الفلك من تداخلها والحروف في اتزان نعمة الحمد بخلق الله القادر كل شيء، الذي علم آدم الأسماء.

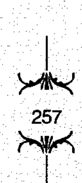
بلاغة الحرف في أسرار هندسته : «في القرآن علم كل شيء، وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الأحرف في لام الألف، وعلم لام الألف في الألف، وعلم لام الألف في النقطة». أكان الحسين بن منصور الحلاج يبني على علوم ابن مقلة أم كان يضع فلسفة الروح لهندسته الخطية ؟

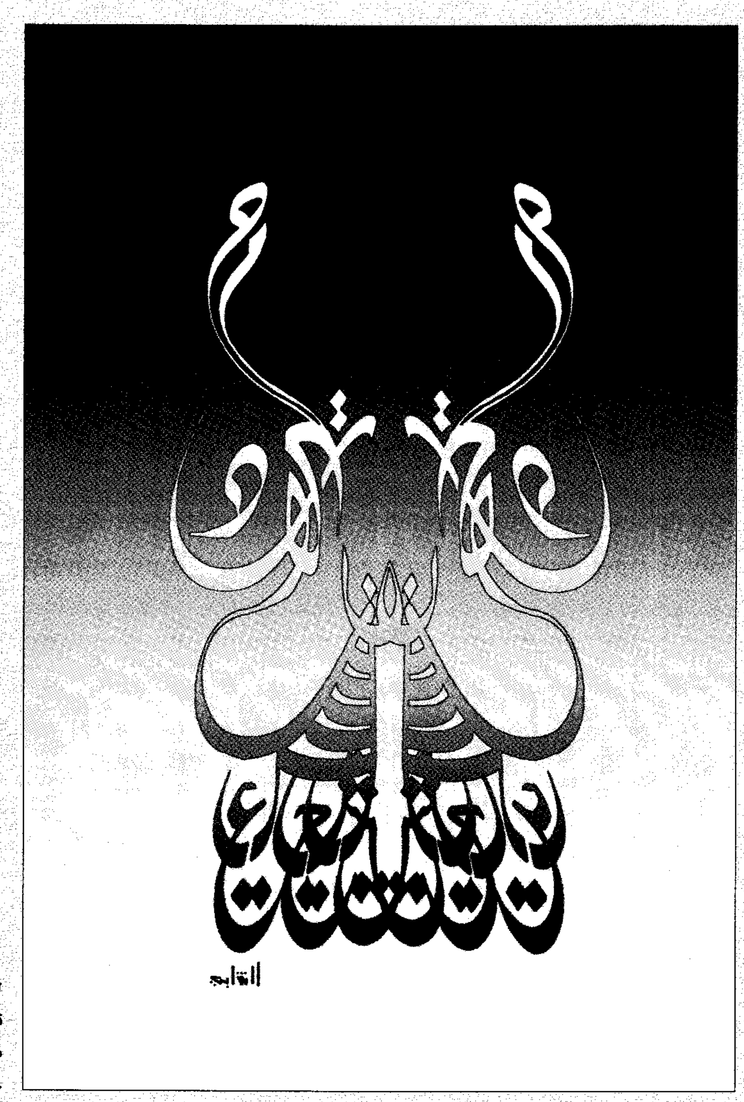
على امتشاقين تستقيم هندسة الكتابة العربية، عامودي على مستقر النقطة المعمار الألف وميلانه، وامتداد أفقي للحروف الممدودة ومن حولهما تتكامل استدارات الأحرف المكوّرة الحاء والياء والراء، وكأنه خط الأفق تتوزع عليه الرايات والشخوص والتصاوير الهضاب والجبال والمدائن.

للألف واللام ميزة التوازن الخلاق في شكل الكتابة العربية فالذاهبان إلى الأعلى بالصعود يتم انشدادهما الوهمي إلى الأسفل بالثقل البصري الهابط لحرف الألف والثقل المتشكل تحت حرف اللام بحركة نزول القلم إلى الأسفل قادما من أعلى نقطة في تتالي النقاط التي عليها تقوم صياغة الحرفين هذا السر المعماري الذي جعل من الكتابة العربية بنيانا لا ينتابه خلل شكل الأساس الذي تجلت به الأقلام في صياغة التشكيلات البصرية للوحة الخطية في هندسة متداخلة، وتشكلا بصريا تفتقده الكتابات الأخرى. بالقيم الهندسية التي استقام عليها كل من الأقلام حسب شخصيته وبنيته المعمارية :

الثلث والكوفي 1 ـ 7 نقاط، النسخ 1 ـ 4 نقاط، الديواني 1 ـ 6 نقاط، الرقعة والفارسي 1 ـ 3 نقاط

في حين ترسخ الدائرة الوحدة التشكيلية المركزية لجسد الحرف العربي بالدوران من حول نصف قطرها وتكرار ذلك في أكثر من حرف في الكلمة الواحدة واتجاه الدوران





لوحة لإبراهيم الشابي،
تركيبة حروفية متناظرة
مقاس 70 × 50 صم،
حبر ألوان عل ورق، (تونس).

إلى اليمين في الحاء والجيم أو إلى الشمال في الراء والواو والياء تخلق تجاذبا متضادا وكأنها حبال تشد السقف إلى اتجاهين لخلق ارتكاز نقط التوازن على مستقر السكون المتحرك لخلق فضاءات تتوازن عليها حركة العين.

أن الخصائص التجريدية و القيم الجمالية للحرف العربي والصياغات المتقنة الإخراج للوحات الخط وتعدد مجالات تجليها في الجدران والسقوف والمخطوطات والثياب والأواني والمنمنمات، جذبت، إليها مبكرا، اهتمام أكثر من فنان أوربي. لقد ساهمت الحروب الصليبية ومناسك الحج إلى بيت المقدس وأقاصيص ماركو بولو والتراث الأندلسي في إثارة وحشد المخيلة الأوربية لاستقبال ذخائر الشرق المسلم الخطية والزخرفية.

منذ بداية القرن العشرين غزا الحرف العربي لوحات الفنان الأوربي، لكنه لم يتألق قط كما تألق في المناجاة التي خلقتها لوحة بول كلي في مرحلتها التونسية بالمعايشة الميدانية، منذ العشرينات (من القرن الماضي) التي قامت أصلا عن المشهد البصري الإسلامي المشبع بثقافة مجاورة الحرف بترف ونشوة في أكثر من مشهد ودفقة لونية.

فاحت لوحة بول كلي أطيابًا واضاءات مشرقية ورموزا شكلانية وبصائر لونية وخطية على تجربتين تشكيليتين عربيتين وهما أدهم اسماعيل في تجربته عن لانهائية الخط الذي يؤسر أو يطلق أشكاله وأهمها الحصان العربي لوحته الشهيرة، والفنان المغربي أحمد الشرقاوي في أسلوب وفلسفة القبض على الحروف السابحة كموتيف زخرفي تقترب وتبتعد مقادير عن لوحة بول كلي.



يرجع أغلب النقاد، بدايات اللوحة الحروفية العربية إلى سنوات الأربعينات حين كانت المجتمعات العربية تشبعت بالتفاعل الثقافي مع العالم الغربي حالات انتداب واستعمار وجيوش استعمارية منذ بدء الحرب العالمية الأولى لغاية نهايات العالمية الثانية.

وهناك أكثر من قرينة ووشوشة تدل على قرابة تشكيلية بين تجارب بعض من هؤلاء وتجربة بول كلي وهم جميعا بهذه الدرجة أو تلك تأثروا بفتنة المناخات الشرقية في تجربة بول كلي وفلسفة ارتياد الحرف والزخارف العربية لوحة محدثين كبار في الحركة الفنية العالمية بيكاسو وماتيس وموندريان وغيرهم.

لقد ساهمت فلسفة القلق والاتجاهات الفنية التجريدية التعبيرية الأوربية في إثارة مسألة بالغة الحساسية لدى الفنان العربي لجهة أسئلة تتعلق بالهوية الثقافية.
اجتهد الفنان العربي في البحث عن هوية محلية وعصرية في آن، للوحة يضاهي بها التفوق الأوربي التاريخي، فتلاقت تجارب جواد سليم الشعبية المستلهمة من مدرسة الواسطي البغدادية بتجربة بول كلي فخرجت لوحات جميل حمودي ومديحة عمر، وصلاح طاهر، وأحمد الشرقاوي، وعمر النجدي وأدهم اسماعيل ومحمود حماد وشفيق النواب وشاكر حسن، وآخرين.

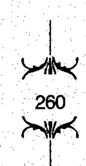
طارق عبيد (تونس)، تكوين
خط ورسم بالحاسوب
45 × 50 صم

لم تتجاوز اللوحة الحروفية، الأولى، اللوحة الخطية الكلاسيكية كما لم تتعكز عليها. وهي بحق تجربة تشكيلية على جسد الحرف باعتباره موروثا محليا وسطحا له قيمه الجمالية، لوحة وضع مدماكها الأساسي العراقي جميل حمودي وإن بمناخات مشبعة بزخم العجائن اللونية التجريدية الأوربية السائدة آنذاك، لكنها صاغت حضورا تشكيليا مميزا للحرف العربي المستقل بذاته لذاته في حين أن تجارب أخرى بسطت المسألة إلى علاقة أدبية تتوجه إلى مفهوم المتفرج لا إلى ذائقته البصرية أي حمل الحرف المستل والكلمة معنى مفهوميا أكثر منها قيمة تشكيلية بصرية.

وعلى منوال جميل حمودي بحداثة أكثر متانة وتكوينا ، انشدت لوحة محمود حماد السوري إلى فتنة التجريد في تجليه في الحرف بشفافية انطباعية لونية في معالجة ملمس بتقنية تآخت وتقنية لوحة زميله نصير شورى في إيقاعاته تجريدية على المنظر الطبيعي.



لوحة منسوجة
لنجا المهداوي (تونس).



قدم المحترف العراقي تجارب أكثر حيوية وغنى وتنوعا لمشهديات حروفية للوحة حديثة خارجة من فلسفة جواد سليم الشعبية التاريخية وتشكيلات جميل حمودي. وإذا كان ضياء العزاوي أقرب الجميع إلى بصائر حمودي الحروفية فإنّه الأكثر بهرجة لونية والأوسع ثقافة وتجديدا وانتقالا باللون من تقشّف بسيط إلى فضاءات أكثرغرافيكية وإعلانية.

نجا المهداوي

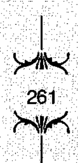
لابد لنا من الاعتراف أن تجربة التونسي نجا المهداوي هي أكثر التجارب الحروفية العربية نضجا وخروجا عن السياق الاستشراقي في الانتماء إلى إرث الحرف المستقل عن اللوحة الخطية الأقرب إلى دفء الكتابة العفوية في تشكلها. وهي لوحة تجريدية البناء متماسكة المساحات في حركتها الغرافيكية بإيقاع لا خلل فيه تتساكن وحيوية فضاءات تتعمشق عليها انسيابات خطية في لبوس حروفي وكأنها نجمة شاردة في مستقر دوران قبة السماء وهي في مشهد ليليّ كثير النجوم .ولوحة مهدواي ترقى في

علاقتها والمتفرج إلى أثير الرقى والتعويذة تشدّ بخيوط خفية إلى تأثيرات ما بين سطح اللوحة وعين المتفرج وحركة العنصر المنفلت من عقاله.

لوحة مهداوي نمنمة على نمنمات دقيقة التصغير وهي لا تتوجه لجمهور جاهز مثل لوحة العزاوي بل إلى ذائقات لها خصوصية ارتياد التجريد بقيم غرافيكية فائقة الحساسية مغتبطة بإشراقات متقشفة مجردة من زوائد كلامية .لوحة تصلح لجدار لا ستائر مزركش للسكينة التي تفوح من الدمار بعد العاصفة .وكأنها المقصودة بقول ابي حيان التوحيدي :
«إن للخط وشيا وتلوينا وله التماع كحركة الراقصين وله حلاوة كحلاوة الكتل المعمارية».

شاكر حسن آل سعيد

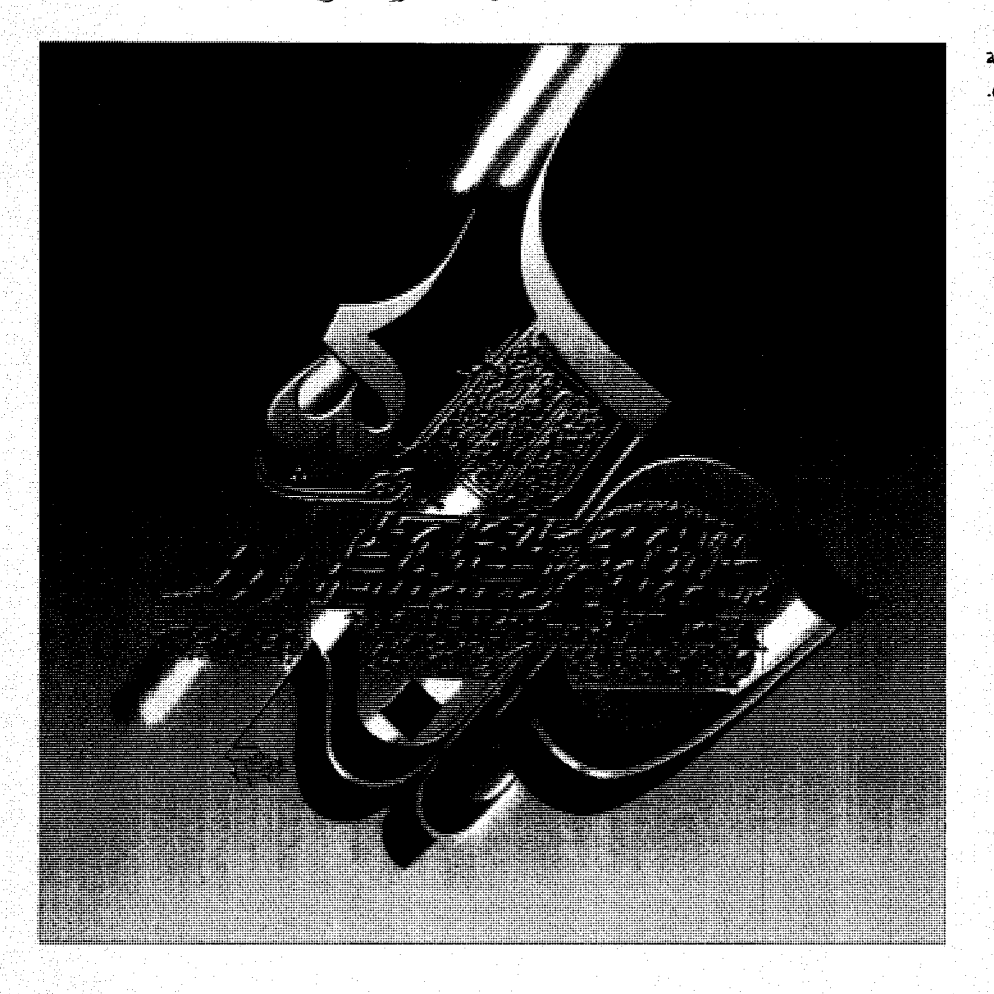
على عكس السائد السهل لا تستجدي لوحة شاكر حسن نبتة الخلود من ركام التشكيلات الحروفية بل هي مثل جميلة الحي تتمرى نفسها في الظلال المنسحبة إلى مستقراتها في حركة الناس غير المرئيين في الأثر الذي يتركونه .لوحة شاكر، مرآى عين تطل خلل الشناشيل على السابلة يسبحون في ضياء الشمس ، تتلصص على الأصابع الخشنة المتوترة وهي تتلمس الجدران المحترقة بالضياء والغبار وحبيبات الرمال. لوحة مشهدية فيها حيوات آثار أناس تتشابه جلودهم وتقشفات جلده هو وفيها الصمت يتجلّى في الصخب، صخب كلام الحي، كلام الصبية، وهم يخرجون من الكتاتيب مشبعين بزخم انحباس الشيطنة، ووشوشات النسوة بالأخبار عن الزيجات المرتجلة والعرائس والحنين.



في إحدى مقارباته يقول شاكر : أحب أن أكتب الحرف بطريقة الأطفال وطلاب المدارس وأنصاف المثقفين أكثر مما يكتبه الخطاط أو تنسخه آلة الطباعة، «مجلة الناقد اللندنية».

في لوحته يُحضر المفارش الدافئة والأحبار والأقلام من أزمان الكتابة الأولى لأحاديث لن تحدث وضيوف لن يحضروا ومحاضر مرمية بإهمال متعمد «فهي لوحة أصيلة تتوق إلى لهفة مريدين بشريين ملتاعين بالشوق إلى الهداية خارجين من حارات جواد سليم والمخطوطات المغبرة، بشر يركضون إلى جنازة سبقتهم أو للقبض على ديك شارد قبل إن تتلقفه يدا شاطر بهلول.

لقد حرر شاكر الكتابة بحروفها من أسر الاحتراف كما أخرج اللوحة من رطوبة وعتمة المحترف إلى مرآة الشارع لتتمرى بحرفة الفلسفة .كالحادثة التي تحكي مسابقة أحد سلاطين السلاجقة بين فنانين بيزنط و صينيين، لتزيين جدران قصره، و في الوقت الذي انهمك البيزنط بحرفة الفسيفساء يرتجون مشهد بستان فائق الحسن والإتقان كان الصينيون يمضون الوقت في تزجيج وصقل جدارهم المقابل، وحين انتهى البيزنط من منقوشتهم كانت المرآة الصينية تعكسها بتألق أجود وأكثر بهاء.



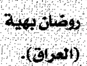
روضان بهية، لوحة خطية معالجة بالحاسوب (العراق).

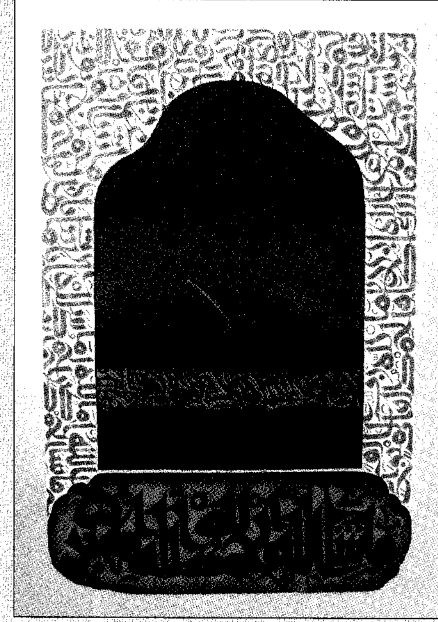
لم ينظر شاكر إلى الجدران وهو ينشر عليها مبتكراته بعين تاجر العقارات بقدر ما كان ينظر إليها بعين مطهر الأولاد وهو يخمن عدد الصبية خلف الجدران ويسن مبضعه المزنجر لتلمع الشفرة في خدر الأصباغ والحناء والمطهرات وهو يتلو إيماءات مستخرجة من أعطاف تميمة تفوح بالعرق الإنساني تحكي عن تيه الحلاج :

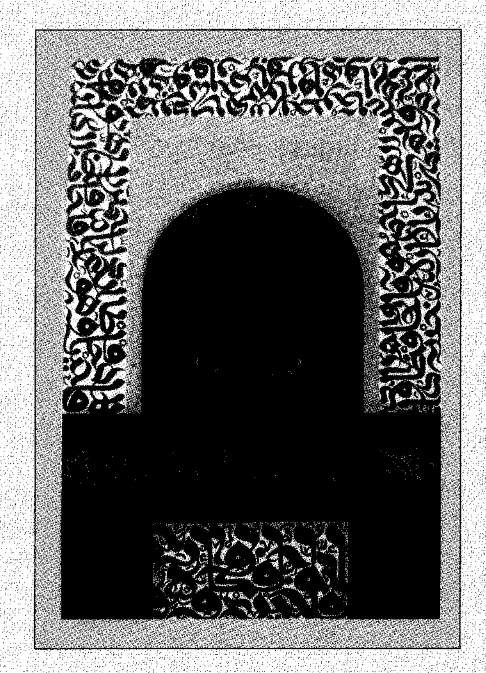
أطعت مطامعي فاستعبدتني ولو أني قنعت لكنت حرا

المعاصرة المثلومة

إنّ الكيانات القومية التي تشكلت في مناخات ما بعد الحرب الكونية الأولى - إثر التحول الذي تم في تركيا، إلغاء السلطنة العثمانية والانتقال إلى الجمهورية التركية بصيغتها العلمانية وتبنيها الحرف اللاتيني - طمحت لدولة تقطع مع الماضي الديني الذي حمل وزر إرث التخلف عن ركب الحضارة، لكنها وللأسف رمت بالوليد مع ماء الولادة.
في دول الكيانات القومية هذه نما من خلال المؤسسة التعليمية (المدرسة، المعهد، الجامعة)، فن اللوحة التشكيلية المحدث. فن جديد على المجتمعات العربية وذائقتها البصرية، أخذت فيه المحترفات التشكيلية، مكان ودور المحترفات النقشية والخطية.

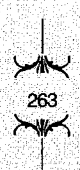






روضان بهية (العراق).

اجتهد التشكيليون العرب الرّواد المجدّدون، في إقامة محترفاتهم في الشموس المحلية المشبعة بأسئلة الحداثة والهوية والمعاصرة، أسئلة بحثية محترفية جادة تستقيم والذخائر البصرية التي اكتسبوها أو استنبطوها عبر البعثات والدراسات التي توفرت لهم في المعاهد الأوربية وبالاضطلاع المباشر على التجارب الحديثة.



أتت هزيمة 1967 لتضع في واجه المشهد الثقافي، مؤسسات أنظمة منكفئة، شددت القبضة المركزية بديمقراطية ممسوخة على شكل نقابات فنية واتحادات ثقافية لرسميات حزبية وشعارات فارغة من القيم الإبداعية.

إنّ شعارات الواقعية الاشتراكية واللوحة البديلة «الفن في خدمة المعركة». وقد انتهت المعركة من زمان كانت الوجه القديم والمستهلك للوحة الحروفية المحدثة، وقد أفرزتها مصيدة الفورة النفطية مطلع الثمانينات حين توفر فائض مالي مشبع بالقصور والسيارات الفارهة والمستوردات على أنواعها، في مناخ عربي متأزم بفعل تداعيات الحرب الأهلية اللبنانية والحرب العراقية الإيرانية وتوابعها.

كانت البداية في استقدام عروض فنية عملاقة بأسعار خيالية آنذاك لبعض المطارات والمنتزهات الخليجيّة... استتبع بمناخ اللوحة المطلوبة، اللوحة المقبولة، لوحة تستقيم ومفاهيم السوق الجديدة كالعرض والطلب، فهرولت الحروف بفوضى الاستسهال إلى اللوحة التشكيلية العربية بفعل الاستجابة لقانون السقوط إلى الأعلى.

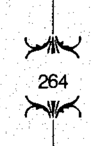
لوحة مترفة بقياسات أسطورية تنزل الأهرامات من عليائها وتعيد صياغة مفاهيم لا تستقيم وذائقة جاهلة، تلصق كلمة في فراغ يهرب من حدوده، لوحة قص وتلصيق،

لوحة حروف هاربة من القلم الأصيل حروف ترتجف بهلع السقوط من سطح الخامة المرشوشة بعجائن وسيلانات لونية لا تأتلف إلا إلى العين الضالة.

علينا أن نعترف بصراحة أن التراث الخطي العربي والمخطوط الفني الإسلامي لم يحظ ـ بعد ـ بالعناية التي يستحقها، ناهيكم عن الإضافة التي توقفت في المائة سنة الأخيرة. هذا الفن الذي يراكم الغبار بهدوء خامل في أدراج التخزين وبعض أروقة المتاحف وصالات المزاد الدولية، فلو سألنا أنفسنا كم طالب دراسات لغة عثمانية توفره مؤسساتنا التعليمية والفنية لإعادة تفحص تراث أربعمائة سنة ؟ وكم مختصا تتوفر عليهم الدوائر التراثية باللغة العثمانية ؟

ما هي الإضافات الخطية الجادة التي قدمتها المحترفات العربية الخطية ؟ وهل هي تتجاوز حدود امكانات الأفراد القائمين بالعمل ؟

دون أن ننسى الجهود التي تبذل وبشكل فردي لأكثر من خطاط مجد، يتابعون باليقين الاحترافي الدفاع عن أصالة فن الخط وتجديد آفاقه المفتوحة على فضاءات بصرية، مثل محمد سعيد الصكار ومنير الشعراني وعثمان وقيع الله وحسن المسعودي وغيرهم يعيدون بها للتراث الأصيل للخط، قيمًا، تتمسخ كل يوم في تجارب سوقية تعتدي بالصخب على الرصانة الاحترافيّة تواطأت فيها مرجعيات فنية وإدارية، وبعض مراكز القدرة الشرائية ودلالين مروجين في صيغة مستشارين فنيين لمتاحف في الهواء الطلق... مروجين للوحة تستولد في أنابيب المختبرات بالاعتداء الصريح والمبتذل على قيم وروح الخط العربي والكتابة العربية بصياغات أقل ما يقال فيها مذبحة للحرف وتهريج للتصوير ومسخ للخط.



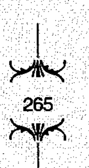
إن الفورة الحروفية التي أثارتها الفورة النفطية أساءت، ـ بالكثرة السهلة والزبد الذي يذهب هباء ـ إلى تجارب كتابية تشكيلية بصرية متقنة بثقافة بحثية خلقت تراكمات بديعة تتبدى في تجارب ورؤى ما تنفك تضيف إلى الساحة التشكيلية لوحة محلية عالية الأداء أرخ لها شاكر حسن ومحمود حماد وأحمد الشرقاوي وشفيق النواب ونجا المهداوي، وتتجد كل يوم في إضافات حسين ماضي وضياء العزاوي وأحمد شبرين وعباس يوسف وصالح الزاكي وهاشم السمرجي وحكيم الغزالي وغيرهم كثيرون.

ما كان لهذا الركام الحروفي أن يعيش لولا ثقافة سهلة مضللة تساهم في استيلادها وإنعاشها علاقات عامة تجارية أصبحت مرضا تلوث بالفساد الفسحة الضيقة للمحترفات العربية الجادة و الرصينة، التي تراكم خبرات وذخائر لملامح لوحة بصرية تتوق إلى مناخ أكثر طبيعية لتتروّض بها عين وبصائر العامة. إنّ المواكب الثقافية المتجولة لأسماء وعلاقات عامة هجينة على الثقافة العربية تنتمي إلى بيوتات ودارات ومرجعيات شرائية ببذائخ بهلوانية متواطئة بالموضة مع أسماء عربية لامعة، تعتدي بالشهرة الرسمية على قيم الفن الجاد، وعلى لوحة تشكيلية تقوم على تراكم أبجديات بصرية متقنة لها طعم وكثافة الهواء المحلي مشبعة برائحة الجغرافيا ولون جلد الإنسان.

المنظور الرؤيوي للخطّ العربي في تجربة الفنّان شاكر حسن آل سعيد

نزار شقرون - تونس -

لم يجعل الموت من الفنّان شاكر حسن آل سعيد، كائنا منسيّا ومجرّد ذكرى في سماء المشهد التّشكيلي العربي. ومن الغريب أنّنا نعتبر الموت قد زاد فكر وفنّ آل سعيد ألقا .فبعد أكثر من سنتين عن رحيله ما تزال كتاباته النّظريّة ومنجزه الفنّي يدفع النّقّاد العرب إلى إعمال النّظر،إذ لا يمكن اليوم أن نتحدّث عن فكر تشكيلي عربي دون أن نستردّ اللّحظة السّعيديّة ودون أن نتبيّن حدود المغامرة التّجريديّة التي قام فيها آل سعيد بجمع ما لا يجتمع في الظّاهر وبنسف منطق الأشياء في صياغة توليفة «سورياليّة» بين التّصوّف والفلسفة الغربيّة والأسطورة والفنّ الغربي المعاصر والإرث الجمالي العربي لأجل رسم ملامح لوحة عربيّة أصيلة بمعنى انحدارها من الأزمنة العتيقة ووصلها بالأزمنة الحديثة، حسّا وفكرا وتخييلا.

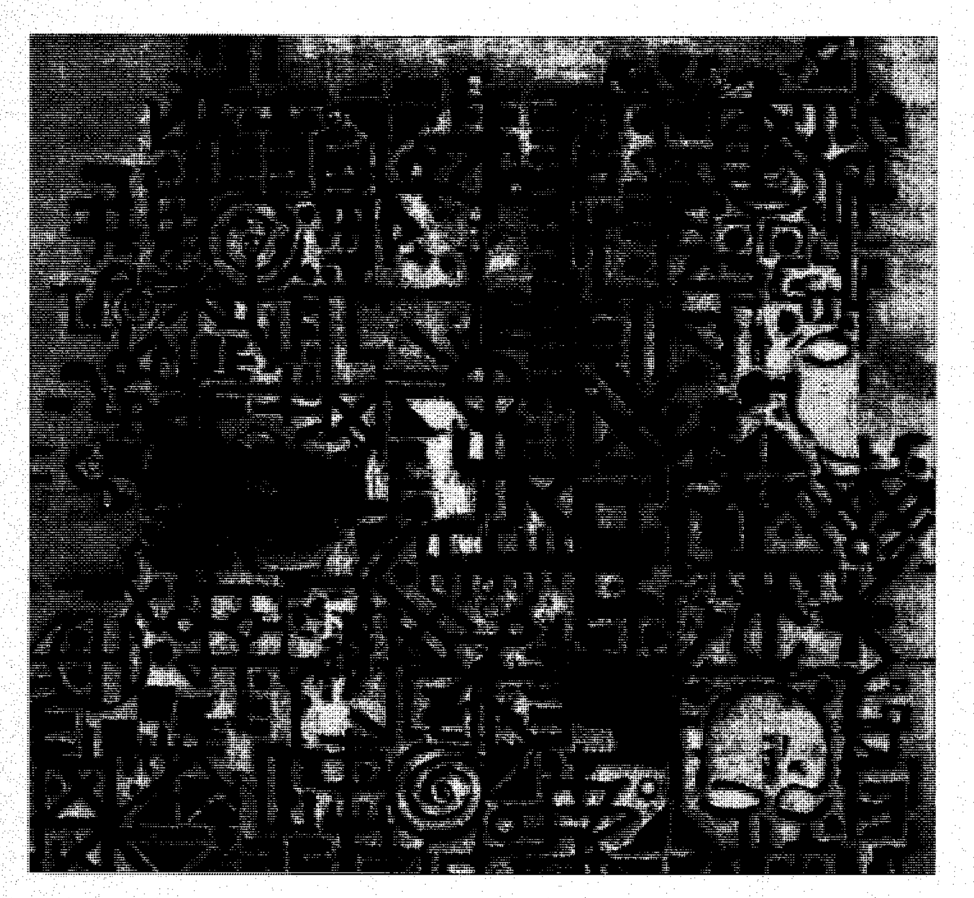


ومن أبرز ما أثاره المنجز النّظري لآل سعيد رؤيته للخطّ العربي، فصاغ حوله مقدّمات وتحاليل انطبعت بسمة المجازفة والغرابة لدى البعض من الباحثين فلم يخف شاكر حسن اهتمامه المركزي بالخطّ العربي، وهو ليس اهتماما نظريّا أو مجرّد مشغل اقتضته ضرورة مباحثه الفنّيّة بل هو على صلة وثيقة بمبحث «البعد الواحد» إذ يمثّل قاعه الخفيّ. فحين بحث عن جذر فنّي لتوجّه «البعد الواحد» لم يجد أفضل من الخطّ العربي كمنبع ممكن لذلك، و رغم أنّ بعض الآراء النّقدية ترى في هذا الالتفات نوعا من الإسقاط – لأنّ شاكر حسن وغيره من فنّاني تجمّع «البعد الواحد» نهلوا من التّجربة الفنّيّة الغربيّة (تابييس، بول كلي، كاندنسكي) قبل انتباههم إلى إمكانيّة الاستفادة من فنّ حكم عليه بالجمود منذ زوال «المدرسة العثمانيّة» – فإنّ اقتفاء أثر الخطّ العربي وربطه بالهاجس الفنّي المعاصر كان وليد استقراء عميق وتأويلي لأصول هذا الخطّ الفنّيّة والحضاريّة.

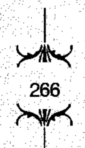
«الفنّ في قطعة القلم».



لقد بيّن شاكر حسن أنّ الخطّ العربي يمثّل الهويّة القوميّة التي رآها غائرة في الماضي السحيق ومتواصلة في حاضره ضمن ما أشرنا إليه من إيمانه بمبدإ «تجذّر الخلف في السّلف» فينطلق من مصادرة مفادها أنّ الزّخرفة الشّرقيّة هي جذر الخطّ العربي وهي أوّل إشارة وأوّل أبجديّة للفكر الإنساني. ويشير إلى قصور الدّراسات العربيّة المهتمّة بالخطّ العربي حيث اكتفت بالسّمة الظاهريّة فانشغلت ببعده الحِرفي وبتقنياته وأنواعه وبالخطّاطين وبتاريخهم وأغفلت هويّة الخطّ الفعليّة التي تبيّن قيمته الحضاريّة والجماليّة. يقول في هذا الصّدد : «لا أقنع



هناء مال الله
زيت على قماش
(العراق) .



بكونه (أي الخطّ العربي) مجرّد فنّ حرفي يعبّر عن تقاليد معيّنة أو وسيلة تجويديّة شكليّة ذات علاقة مباشرة بالبنية اللّغويّة فحسب.»[1] ولا نكاد نميّز في هذا الموضع إشارة آل سعيد إلى البعد الحرفي أهو متّصل بالجانب المهاري أم بمعنى امتهان الخطّ، وبين الصّناعة والمهنة قواسم مشتركة، إلاّ أنّ الصّناعة أرفع من جهة جوهرها. يقول أبو حيّان التّحيدي على لسان عليّ ابن عيسى : «المهنة صناعة، ولكنّها (إلى الذّلّ أقرب، وفي الضّعة أدخل، والصّناعة مهنة، ولكنّها) ترتفع عن توابع المهنة، وفي الصّناعات ما يتّصل به الذّلّ أيضا ولكن ليس من جهة حقيقة الصّناعة وبل من جهة العرض الذي بين الصّناعة والصّناعة والمرتبة والمرتبة.»[2] فهل أنّ التّعاطي الحرفي للخطّاط العربي مع الخطّ يعدمه الوقوف على ما في الخطّ من عمق روحي ؟ وبالتّالي أتكون الصّناعة في حدّ ذاتها إظهارا للمعنى وامتناعا عن سواه ؟

إنّ شاكر حسن يبحث في الخطّ العربي لا من زاوية بنيته التّركيبيّة في مستوى «النّسبة الأفضل» في وضع مقادير الحروف، لكنّه سارع إلى البحث عن مقاربة مغايرة للخطّ العربي فقام بالنّظر إليه كبنية من خلال البحث عن المراحل الحياتيّة الجنينيّة التي سبقت ولادته وقد دفعه ذلك إلى استدعاء ما يسمّيه بـ «الأصول التّدوينيّة وما قبل التّدوينيّة» أي الوقف والزّخارف على الفخّاريّات والكتابة الصّوريّة والمقطعيّة

(1) شاكر حسن آل سعيد : «الأصول الحضاريّة والجماليّة للخطّ العربي» دار الشّؤون الثّقافيّة - بغداد 1994 - ص 9
(2) أبوحيّان التّوحيدي : «الإمتاع والمؤانسة» - دار الكتب العلميّة، بيروت - 2003 - ص 463

والمسماريّة، ويكشف هذا الاستدعاء عن مشروعه في تأمّل البنية اللاّشعوريّة للخط العربي من خلال إبراز صلة نموذج الخطّ الكوفي بالزّخارف القديمة لعصر ما قبل السّلالات. فهو يعتقد بأنّ الزّخارف تنشأ من مبدإ تحوير الأشكال الطّبيعيّة النباتيّة إلى أشكال هندسيّة وهو شأن الخطّ الكوفي الذي تكون نهايات حروفه في شكل أوراق الورد أو أغصان النّباتات المتسلّقة بالنّسبة للكوفي المضفور. وإذا ما وقفنا في السّابق على صلة الزّخرفة بالأسطورة، فإنّ شاكر حسن يربط آليّا بين الخطّ والمتن الأسطوري الذي حمل في طيّاته ذكرا للنّبات وشدّد عليه. لقد سرقت الأفعى نبات جلجامش الذي استخرج بدوره النّبات البحري في حادثة لقائه بجدّه. ويحتوي الخطّ إذن على معنى الخصوبة. ولئن بدا هذا الرّبط مسقطا في ظاهره فإنّ اندراجه في الرّؤية الشّموليّة لشاكر حسن يعفيه من ذلك. غير أنّ التّركيز على الخطّ الكوفي يكشف ما ذهب إليه شاكر حسن من أنّ الكوفة هي التي شهدت تطوّر الخطّ العربي، يقول : «الذي حدث في مجال تطوّر الخطّ العربي في ظروفه الجديدة هو أنّه نشأ في الكوفة متلبّسا بهويّته الحضاريّة»[3] وهو حكم لا يشاطره فيه يوسف ذنّون في قوله بأنّ الخطّ الكوفي ليس كوفيّا : «إنّ مجموعة الخطوط التي يطلق عليها اسم الخطّ الكوفي وهي مجموعة الخطوط الهندسيّة التي سادت في القرون الأولى واستمرّت بشكل تزييني في القرون التّالية لم تكن معروفة بهذه التّسمية في زمانها وليس للكوفة دور في تطوّرها وإنّما هي في الأساس أقدم من الكوفة»[4].

إنّ صلة الخطّ بالزّخرفة كما يبيّنها شاكر حسن تقوم على مقوّمات أساسيّة وهي :

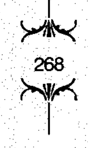
- التّوازن L'EQUILIBRE من خلال توزيع عناصر اللّوحة الخطّيّة وتناسق علاقاتها الدّاخليّة والخارجيّة.
- التّناظر LA SYMETRIE أي تطابق أحد نصفي اللّوحة على النّصف الآخر بواسطة محور التّناظر.
- التّكرار LA REPETITION أي اشتراك وحدتين في التّجاور والتّعاقب.
- التّشعّع LE RAYONNEMENT أي تكرّر الوحدة الزّخرفيّة ونموّها من الصغير إلى الكبير أو تدرّجها وتعاكسها.

إنّ هذه المقوّمات حسب شاكر حسن، تقترب من مقوّمات الكتابة العربيّة، وبالتّالي فإنّ الرّابط بين الوحدات الزّخرفيّة السّومريّة والكتابة العربيّة يمكن أن يؤخذ من هذه الزاوية. ولكن أليس في هذا الرّبط تطرّف نسبي إذ أنّ مثل هذه المقوّمات يمكن أن تتشاكل مع أشكال تعبيريّة أخرى ولا تكون بالضّرورة ملازمة للخطّ العربي ؟ ألا تكون الموسيقى مثلا قائمة على التّكرار والتّماثل والتّوازن وهي نظام قصوي في التّجريد باعتباره صوتيّا ؟ ثمّ، إنّ اعتبار الوحدة الزّخرفيّة كمنبع جنيني للكتابة العربيّة يخرج عن إجماع الباحثين في اعتبار انحدار الكتابة العربيّة من الفرع السّامي الشّمالي وقد

(3) شاكر حسن آل سعيد : «الخطّ العربي جماليّا وحضاريّا» - مجلّة المورد، العراق - المجلد الخامس عشر - 1986 العداد الرّابع - ص 54.

(4) يوسف ذنّون : «قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوّره في عصور مختلفة» - المرجع نفسه - ص 14.

لوحة للفنان شاكر حسين آل سعيد (العراق).

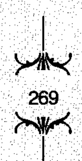


استقاها العرب من الأنباط أي أنّ أصل الخطّ العربي هو الخطّ النّبطي المتطوّر من الخطّ الأرامي. كما أنّ الخطّ العربي تولّد نتيجة ثلاث مراحل أساسيّة وهي الخطّ المصري القديم (الهيروغليفي) والخطّ الفينيقي والخطّ المسند الذي توزّع على أربعة أنواع (الخطّ الصّفوي الخطّ الثّمودي الخطّ اللّحياني والخطّ السّبئي الحميري) وتفرّع عن المسند الخطّ الكندي ومن النّبطي الخطّ الحيري والأنباري ومنه الخطّ الحجازي الذي تولّد عن هندسته الخطّ الكوفي.

يرى شاكر حسن أنّ فنّ الخطّ هو كتابة زخرفيّة ، لهذا يعمد إلى إجراء التّماثل بينهما وهو يقرن بينه وبين «الخطّ المسماري أيضا إذ يرى أنّ ا الخطّ الكوفي المربّع (...) لا يبتعد في نزعته الهندسيّة عن أسلوب الكتابة المسماريّة (...) إنّ النّظام العام للأبجديّة العربيّة كان ولا يزال الصّورة الأخرى للنّظام الزّخرفي الذي يمكننا تحديد ميلاده بالألف الثّالث قبل الميلاد»[5].

إذن يُجري شاكر حسن مقارنة بين الخطّ الكوفي المربّع والخطّ المسماري فيقف على التّقارب بينهما. ويقدّم دليلا على ذلك في اعتباره أن الأسس بينهما واحدة فالخطّ المسماري يتألّف من شكل مثلّث يلتقي محيطا مستقيما من أحد رؤوسه ويشكّل وحدة مثلّثة بينما الخطّ الكوفي يشكّل وحدة مربّعة فيلتقيان بذلك في مستوى الاشتراك في الوحدة القياسيّة. ولكن هل يكفي ذلك للحكم بإطلاق بأنّ الخطّ الكوفي هو امتداد للتّدوين المسماري ؟

إنّ تركيز شاكر حسن على الخطّ الكوفي مأتاه اعتقاده بأنّه أساس الخطوط العربيّة وأعرقها ومنه الكوفي البسيط والمورق والمضفور. ولعلّ في هذ «النّزوع الانتقائي ما يفيد صعوبة تمرير مثل هذه التّصوّرات التي احتاجت من صاحبها إلى تمعّن كبير في البعد الآثاري المقارني، لأنّ مجرّد الوقوف على المتشابهات في أشكال التّعبير البشري لا ينتهي بالضرورة إلى إحلال نوع من العلاقة المباشرة التي تفيد تأثّرا وتأثيرا لشكل على آخر. وقد تفطّن آل سعيد إلى مشقّة إحكام هذا الرّبط بين خطّ مقترن بلغة القرآن أي بالمقدّس الدّيني وبين المقطع المسماري أو الزّخرفة الرّافديّة التي تنهل من الرّافد الأسطوري فعلّل هذا التّواصل والامتداد بعامل اللاّوعي البنيوي وهو جوهر أطروحته في قطاعات المعرفة الفنّية والفكريّة والصّوفيّة.



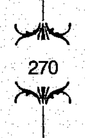
وإضافة إلى النسق المتشابه بين الخطّ العربي والخطّ المسماري والوحدة الزّخرفيّة يقدّم شاكر حسن مقوّما آخر يسمّيه باالوضع الأمثل. فالحرف وهو عماد الخطّ العربي مؤلّف من بعدين (طول وعرض) فيبدو منظورا إليه من خلال مسقطين أو نظرتين، المسقط الأفقي والمسقط العمودي ومعناه اختيار حالة مثاليّة أو نموذجيّة يظهر فيها الشّكل الطّبيعي بأبعاده الأربعة وهي الطّول والعرض والارتفاع والحركة معا. وهو بيان التّناقض المتكامل بين زاوية النّظر الجانبيّة والأماميّة لوجه الإنسان في الرسّم الفرعوني والسّومري، إذ ترسم العينان رسما أماميّا والوجه جانبيّا فيصبح الوجه وكأنّه في وضع حركة أو ما بين السّكون والحركة. ويستعيد الخطّ العربي في رأي شاكر حسن هذا الوضع بين السّطح التّصويري (البعدين) وانعدام السطح التّصويري (النّقطة).

بذلك شكّل شاكر حسن أطوار الفنّ الإسلامي في أربعة مراحل متتابعة ومتناسلة من بعضها البعض. فالزّخرفة ولّدت الخطّ العربي الذي ولّد بدوره فنّ الرّسم. وبما أنّ هذا

(5) شاكر حسن آل سعيد : البنية اللاّشعوريّة للحرف العربي – مجلة فنون عربيّة – عدد 1 1984 – ص 66 .



تاج السر حسن (السودان)، خطاط ورسّام ومصمّم، مقيم بالإمارات العربيّة.



الأخير فنّ دنيوي فقد وجب إرجاعه إلى مهده المقدّس. إنّ فنّ الكتابة والخط العربي يعبّران لدى آل سعيد عن الكرامة الإلهيّة، لهذا فإنّ استدعاءهما إلى الفضاء التّصويري هو نوع من العودة إلى اليقين والحقيقة. إذ يعتبر آل سعيد أنّ الكتابة هي وسيلة للتّدوين اللّغوي وليست اللّغة نفسها مستعرضا رأي فرديناند دي سوسير من أنّ «الكتابة تطمس المعالم الحقيقيّة للّغة فهي ليست رداء للّغة بل شيء تتنكّر به»[6] فالحقيقة اللغويّة إذن لا تكمن في ظاهر الكتابة وإنّما في ما يحفظ فيها لهذا حينما يستعمل الخطّ كشكل محض فإنّما الغاية من ذلك بلوغ الحقيقة الخفيّة.

إنّ تركيز شاكر حسن على الخطّ العربي كان بغاية توظيف إمكاناته العميقة في توجّه «البعد الواحد» فقد عاين انكماش الخطّ في مدارات تقنويّة أدّت إلى فقدانه لقيمته الأساسيّة إذ انبرى الخطّاطون إلى اعتماد قواعد الخطّ العربي كسقف أقصى للفعل الخطّي وأصبح الهدف من الخطّ هو الإبقاء على القواعد والمحافظة على إرث السّابقين. لكنّ الفنّ العربي المعاصر ممثّلا في جماعة البعد الواحد والحروفيّين لاحقا أعاد إلى الخطّ العربي نسغه بردّ قيمته الجماليّة والحضاريّة فأعلن في كتاب «البعد الواحد 2» الذي أعدّه جميل حمّودي : «إنّ نظريّة البعد الواحد بهذا المعنى تفترض أنّ

(6) أورده في : الخطّ العربي جماليّا وحضاريّا - مرجع سابق - ص 54.

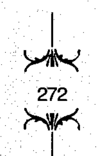
المعنى الحقيقي للكون يتحقّق بالعودة من الشّكل إلى أزله الخطّي»[7] فيصبح الفعل التّدويني غير هام قياسا إلى قيمته. إنّ قيمة الخطّ تكمن في شخصيّته التي تتجاوز وظيفته وسبل البحث عن نشأته أيضا وهي لا تتعلّق بمضمونه الألسني، لذا فشاكر حسن يعيب على الدّراسات المهتمّة بالخطّ اكتفاءها بمعالجة مبحث الخطّ من زاوية كونه وسيلة ومضمونا وردّوه إلى أصوله القريبة دون إعمال النّظر في جذوره الممتدّة في التّراث الرّافدي. كما أنّه يشترط على دارس الخطّ أن ينزّل دراسته في باب ما هو فنّي رؤيوي : «لا يمكننا دراسة الطّابع الألسني للخطّ العربي إلاّ في صيغة رؤيويّة تحسب حسابه كفنّ قبله، ككيان حضاري متشعّب الملامح.»[8] لقد أدّى تطوّر العصر وطغيان التّصنيع إلى انسحاق الطّبيعة الحرفيّة لهذا الخطّ، لذلك اعتقد آل سعيد أنّ استخدام الخطّ العربي بمعناه الحروفي ودمجه بالتّشكيل الفنّي يمثّل توحّدا بين المحور الماورائي الغيبي (الخطّ) والمحور المكاني (التّشكيل). ويبقى المحور الماورائي تعبيرا جليّا عن إيمان آل سعيد بما يستبطنه الخطّ من بعد غيبي يتوازى مع ما هو شائع في الأدبيّات الصّوفيّة والفكريّة الإسلاميّة مثلما يذهب أنور أبي خزام في قوله : «لقد أبدع الفنّان العربي الجمال في الخطّ عبر أشكال تصويريّة من طبيعة ميتافيزيقيّة توصّل إلى تحقيقها من خلال حدس صوفيّ غائب عن المحسوسات.»[9]
ولا شكّ أنّ التّراث العربي زاخر بالكتابات التي تبيّن صلة الخطّ العربي بالمنحى الصّوفي وهو ما دفع الحبيب بيدة مثلا، إلى إجراء مقاربة بين الخطّ العربي وصورة الإنسان الكامل لدى المتصوّفة في محاولة منه للبحث عن تجلّي صورة الإنسان في هندسة الحروف وتأليفها في بنى الخطّ العربي فيذكر في سياق هذا المشروع : «إنّ ما نريد تبيانه الآن هو التّطابق الموجود بين مفاهيم المتصوّفة للإنسان الكامل والمفاهيم التي كانت أساسا للحديث عن هندسة الحروف العربيّة في علاقتها بمفهوم الإنسان الكامل ممّا أدّى بهذا الخطّ كشكل هندسي معيّن إلى أن يكون صورة لهذا الإنسان.»[10]
وليس أدلّ على مشروعيّة هذا المبحث من أنّ المتصوّفة رأوا في الحرف دالاّ عليهم وهم إن بلغوا منزلة الإنسان الكامل فقد نفذوا إلى الحقّ، لهذا فإنّ الخلفيّة الماورائيّة متلبّسة بالخطّ على امتداد الأزمنة وفي مداد كتابات القدامى والمعاصرين من الباحثين في قيمة الخطّ. كما أنّ سعي الفنّان إلى استدعاء الخطّ أي قبول موضوعيّة الخطّ وزوال ذاتيّة الفنّان هو من سمات هويّة الفنّان الذي بيّن آل سعيد منصبه فجعله شاهدا وليس خالقا، أي صورة للإنسان الكامل وهو ما يجيز البحث في إمكان الرّبط بين الخطّ وصورة الإنسان الكامل.



ولكن هل أن الخطّ الذي انصرف الفنّان إلى تمجيد استحضاره هو خطّ الخطّاط أي التّجويدي أم هو الكتابة وقد أخذت صورة الخطّ المكتوب بلا زخرف خاضع لقاعدة محدّدة أم أنّ لبسا حاصلا بين هذا وذاك ولا ينقذه سوى تفحّص معنى ثالث للخطّ وهو الخط كعنصر بصري والذي لا يؤدّي وظيفة لغويّة ؟

(7) المرجع نفسه – ص 59
(8) شاكر حسن آل سعيد : الأصول الجماليّة والحضاريّة للخطّ العربي – مرجع سابق – ص 83.
(9) أنور ابي خزام : البعد الصّوفي لجماليّة الخطّ العربي – مجلّة الفكر العربي، لبنان – العدد 67 – 1992 – ص 115.
(10) الحبيب بيدة : صورة الإنسان الكامل في الخطّ العربي – مجلّة الحياة الثقافية تونس – العدد 93 – 1998 – ص 98.

إنّنا نقف في أحيان كثيرة على الالتباس بين مفاهيم الخطّ فلا نكاد نقع على تفريد واضح لدى شاكر حسن بين المفاهيم الثّلاثة الآنفة فهو يستخدمها بمعنى واحد. إنّه يدعو إلى التّأمّل في الخطّ العربي كفنّ تجويدي وكأصل ممكن للاتّجاه الحروفي وهو يستخدم الخطّ المكتوب انطلاقا من الكلمات التي تغطّي الجدران القديمة مثلا وهو يستعمل الخطّ بمعنى تجسيد حركة النقطة و تعبيره عن الشّكل - مستقيما أم منحنيا أم منكسرا أم عموديّا أم افقيّا ومثاله شقوق الجدران. كلّ ذلك يبيّن تنافذ هذه المعاني برمّتها في تصوّر واحد لا يبرّره إلاّ مفهوم الوحدة الذي يؤمن به آل سعيد، وحدة جميع هذه المعاني في الفضاء التّصويري، لتعبّر عن «القيمة الشّكليّة الصّرفة». لكنّ مثل هذا الوضع قاد بعض الباحثين إلى الوقوع في الالتباس والتّصريح به. إذ يعبّر شاكر لعيبي عن ذلك بقوله : «إنّ معنى الخطّ في أدبيّات البعد الواحد سيلتبس كثيرا أو قليلا بين مفهومة هندسيّة (LIGNE) وبين كونه فنّ الكتابة (CALLIGRAPHIE). إنّ بعض فقرات بيان «البعد الواحد» لا يمكن ترجمتها إلاّ بصعوبة للّغات الأجنبيّة بسبب عدم الوضوح، هذا في تحديد كلمة (الخطّ) : «اتّخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخطّ كقيمة شكليّة صرفة».[11] إنّ تلبّس الغموض بمصطلح الخطّ منشأه غربيّ أيضا فقد تأثّر شاكر حسن وغيره من فنّاني البعد الواحد بأعمال الفنّانين الغربيّين الذين جاهدوا في هذا المسعى ابتداءا من جورج براك ووصولا إلى تابييس، هؤلاء تعاملوا مع الخطّ كعلامة وغيرهم من بني «أمّتهم» تعامل معه من الجانب الهندسي والرّياضي مثل كاندنسكي وبول كلي. ولايخفى تأثّر شاكر حسن بكلّ هذه المؤثّرات وخاصّة تصوّر كاندنسكي للخطّ، الذي بيّن أنّ «الخطّ الهندسي هو كيان غير مرئي. إنّه أثر نقطة في حركة أي نتيجة لها. إنّه يولد من الحركة بإلغاء السّكونيّة الأصليّة للنّقطة»[12] كما أنّ انتصار شاكر حسن للخطّ قوامه الطّواعية الكبيرة التي يمنحها إيّاه في تحقيق النّزعة الطّفوليّة والبدائيّة أيضا في الرّسم وهو يتوافق مع بول كلي في هذه النّظرة. إذ يرى هذا الأخير مثمّنا دور الخطّ في رسوماته : «إنّ النّزعة الطّفوليّة أو بروز البعد الطفولي في رسوماتي، يمكن أن يكون قد انطلق في الأساس من الاهتمام بالرّسوم الخطّيّة»[13] وليس من الغريب أن نلاحظ اهتمام شاكر حسن اللاّ- منقطع بالرّسوم الخطّيّة حيث اختبر فيها الطاقة الانسيابيّة للخطّ مقتربا من عالم الطّفل الذي يرسم بحرّيّة ودون خضوع لقاعدة.



وإذا كان الأثر الغربي حاضرا في فكر الفنّان فإنّ اطّلاعه على المصنّفات العربيّة المتعلّقة بالخطّ، أثّرت بدورها في تشكيل رؤيته فقد أشار ابن الوحيد في شرحه لرسالة ابن البوّاب الشّعريّة المعنونة «في علم القلم والحبر والكتابة والورق» إلى صلة الخطّ بالتّصوير حيث يورد : «التّصوير : معناه تصوير الخطّ وهو إلهام كلّ صناعة، وغايتها تشبيه فعل الطّبيعة ، فيجب أن تكون كلّ كلمة كالصّورة متناسبة الأعضاء»

(11) شاكر لعيبي : خرافة الخصوصيّة في التّشكيل العربي المعاصر - مرجع سابق - ص 52.

(12) Kandinsky : *Point et ligne sur plan* Gallimard 1991 p. 67.

«La ligne géométrique est un être invisible. Elle est la trace du point en mouvement donc son produit. Elle est née du mouvement - et cela par l'anéantissement de l'immobilité du point».

(13) بول كلي : نظريّة التّشكيل - مرجع سابق - ص 132 .

لكنّ شاكر حسن بالقدر الذي اطّلع فيه على هذا المعنى فإنّه لا يتوافق مع القول بـ «تشبيه فعل الطّبيعة» أي القول بـ «المحاكاة» لشدّة اعتراضه على أن يكون الرّسم في تجربته تخصيصا، نزوعا إلى إيهام. ولذلك اكتفى بالاطّلاع على ما جاء في آراء إخوان الصّفاء من إعلائهم لـ «النّسبة الفضلى» وانتصاره للمنظور الرّؤيوي على حساب المنظور الخطّي.

و توصّل شاكر حسن إلى تبيّن تيّارين إثنين في التّعامل مع الخطّ العربي أوّلهما يسعى إلى المحافظة على المضمون بفعل قواعد التّجويد. وتيّار ثان، وهو الذي ينتصر له، قوامه استبدال المضمون الحضاري التّقليدي بأسلوب التّدوين الذّاتي حيث يستثمر الفنّان جميع طاقاته الشّعوريّة واللاّشعورية (السّورياليّة التّعبيريّة التّأمّليّة).. ليقدّم صياغة معاصرة للخطّ، تبلورت في تصوّرات ومنجزات البعد الواحد.

ويمتدّ البحث في الخطّ إلى أصله وبالتّالي إلى ما هو جنينيّ أي النّقطة وقد عمّق شاكر حسن هذا التّمشّي. فمنحاه الرّؤيوي حمله على العودة إلى النّقطة قبل الحرف كما أنّ التّأمل لديه يعود بالشكل الفنّي إلى الزّمن الخليقي الأوّل وهو ما «قبل التّكوّن» أي مرحلة «النّطفة» ومجالها المكاني العدم.

إنّ مشروع شاكر حسن في وضع القران بين الخطّ العربي والخطّ المسماري وبين انتصاره لما يسمّيه بالبنية اللاّشعوريّة لمثل هذا التّصور الامتدادي قد لا توجد له مستندات علميّة دقيقة لكنّ حدس الفنّان كان وراء ذلك. ولأنّ التّشابك قائم في تجربته النّظريّة بين المنظّر/ الباحث وبين الفنّان المتفرّد فقد كان لمثل هذه المنعطفات المعرفيّة إفرازاتها المتعدّدة في تجربته التي يعبرها هذا الشّغف للمستغلق من الآفاق وهذا التّحليل المستفزّ للتّلقّي. أليس الفنّ خلخلة لهذه الطّمأنينة التي ينحتها العقل في شكل تمثال لمنع عبوديّة غيرها وملاحقة الخارجين عنها ؟ أو لم تكن رؤية شاكر حسن أقرب إلى الرّؤيا التي تحتاج إلى سنوات إضافيّة لرصد تحقّقها أو تلاشيها ؟

(14) ابن الوحيد : شرح المنظومة المستطابة في علم الكتابة - تحقيق هلال ناجي - مجلّة المورد مرجع سابق ص 263 .

لوحة للخطاط
عمـر الجمنـي،
توحيد الله (تونس).



الفضاء بقايا ذاكرة من خطوط وأشكال قادحها التفكير

وسام عبد المولى - تونس -

«إنَّ كُلَّ أُمّة وقرن، وكلّ جيل وبني أب وَجَدْتَهُمْ قد برعوا في الصّناعات، وفضّلوا الناس في البيان، أوفاقوهم في الآداب، وفي تأسيس الملك، وفي البصر بالحرب. فإنّك لا تجدهم في الغاية وفي أقصى النهاية، إلاّ أن يكون الله قد سخرهم لذلك المعنى بالأسباب، وقصرهم عليه بالعلّل التي تقابل تلك الأمور وتصلح لتلك المعاني، لأن من كان متقسّم الهدى، مشرك الرّأي، ومتشعب النفس، غير موفر على ذلك الشيء ولا مهيء له، لم يحذق من تلك الأشياء شيئا بأسرة، ولم يبلغ فيه غايته، كأهل الصين في الصناعات، واليونانيين في الحكم والآداب، والعرب فيما نحن ذاكروه في موضعه، وآل ساسان في الملك، والأتراك في الحروب».

رسائل الجاحظ «مناقب الترك»
تحقيق : عبد السلام هارون
طبعة : القاهرة 1964
ج 1 ص 67 ـ 69

لا بد من الإشارة إلى أنّ بحوث ما بعد الحداثة ظلّت معرفة بالمواد المتصلة بكلّ ضروب الفنون من إِنْشَاءات وأفَعال وعروض ومعارض للفن التجريدي والتصبيبات (INSTALLATIONS) بل وحتى فن الفيديو والفن المفاهيمي. وظلت هذه المواد (MATERIAUX) مؤثرة في فضاءاتها التشكيلية[1]. إن كلّ فعل فني غير غربي ولئن كان هو في ظاهره يصدر فعليا عن تفكير يمليه عليه تاريخه وبقايا ذاكرة مترسخة فيه وكأنه يجسّم مظهرا خلاقا للاقتداء القويم بالفن الغربي لا من حيث إنجازاته الفنية بل من حيث الخلفية الثقافية التي تحكم فضاءات تلك الإنجازات (REALISATION)، فقد حرص الفنان الغربي على الوفاء لجذوره كأصوله الرومانية على سبيل المثال. إن الاستقرار

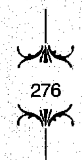
(1) ألوي ريقل : «القواعد التاريخية للفنون التشكيلية» : «محاولة فنية ونظرة إلى العالم» ترجمه من الألمانية إلى اللغة الفرنسية إليان كوفهالز وقدمه أوتوباخت، دار Klinksieck الطبعة الثانية، 2003.

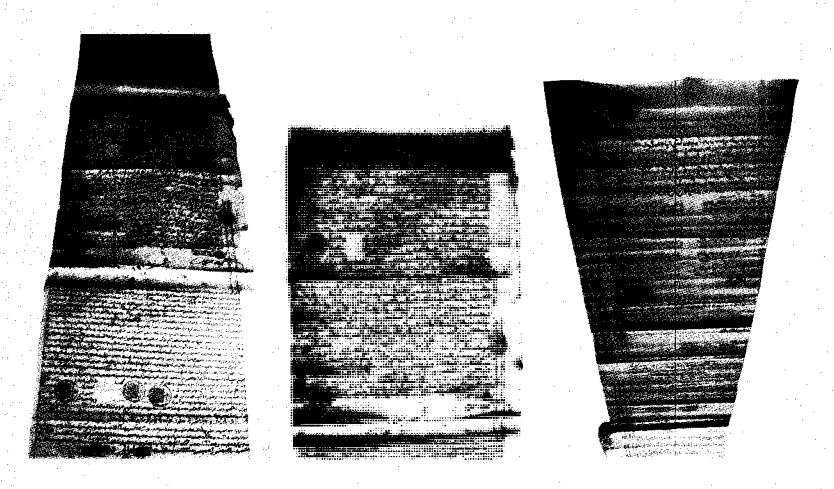
الدقيق لهذه الأعمال الفنية غير الغربية يكشف عن حضور لا فت للغرب بما هو المرجعية الأولى التي تؤسس لرؤية الفنان غير الغربي لفضائه التشكيلي حتى إن كان موضوع عمله الفني متصلا بثقافته المحلية. ومن خلال ما تقدم يتوضح أنّ ثمة إشكالات محرقة متصلة بتصورنا للفضاء.

فما الفضاء ؟ هل هو مجرد مكان ومساحة ينجز فيها العمل الفني أم هو أرحب من ذلك؟ من حيث أنه يشمل فضاء التأمل والتفكير وفضاءات الإيحاء والاستلهام ؟ أم هو مجرد تقنية تتعلم وتستنسخ ؟ وماحدوده ؟ وما مرجعيته أو مرجعياته ؟ هل ثمة أنماط جاهزة للفضاء ؟

وهل صحيح أن لكل فنّ فضاءات خاصة به لا يجوز أن يتجاوزها ؟ أم أنّ كلّ الفنون على اختلافها من : رسم ونحت وخط عربي... تتقاطع لتخلق فضاء لا محدوداً يشحذ المخيلة ويتيح للإبداعات الفنية الخلود والدوام. ألا يمكن أن نرى في الخطوط مثلا ركحا شخوصة الحروف تتآلف فيه على نحو يؤدي فيه كلّ منها دورا مخصوصا ؟

لن نزعم أننا في هذه المداخلة سنقدم إجابات شافية عن كلّ هذه الأسئلة المحرقة، ذلك أننا قصرنا اهتمامنا على المقارنة بين مختلف التصورات حول هذا الفضاء، ولن نزعم أيضا أننا سنغطي جميع حقول هذا الفضاء إذ أن ما سنقدمه من أمثلة دقيقة هي اختيار تفضيلي شخصي وقد حرصنا على أن نستند أساسا إلى أهم الآثار والبحوث المعاصرة التي على أهميتها لا تمثل سوى مجموعة من الرؤى ضمن رؤى لا محدودة لتلقي الفضاء التشكيلي. ولكن رغم ذلك ينبغي أن نقر بأن هذه الأفكار التي جعلت من الفضاء موضوعا للبحث والدّراسة كان لها أثر تأسيسي بارزا سواء على المستوى الفكري النظري أو على المستوى الفعلي العلمي. واسمحوا لي أن أصارحكم القول بأنني رغم إدراكي لقيمة كلّ المراجع سالفة الذكر ما كنت لأبحر في فضاء الفضاء لو لا تجربة ذاتية، فقد صادف أن تزامن ولعي بالفن التشكيلي مع عثوري على مخطوطات هي كتابات جدّنا ووالدنا كانا يدونان فيها بحروف وخطوط (أنظر نموذج عدد 1) تتجلى فيها لمسة الفن العفوي ما كان يثيرا اهتمامهما من أحداث يومية لا تخلو من تفاصيل أحيانا وما يلذ لهما أن يعبّرا عنه من مشاعر أو يتوجها به إلى الله من أدعية




نموذج عدد 1 و2 و3

إلى غير ذلك ممّا لا يحفل به عادة أولئك الذين لا يعدّون الفن نبيلا إلا إذا اتصل بمواضيع نبيلة.

وسنعرض عليكم في نهاية بحثنا نماذج مصوّرة لهذه الكتابات لا على أنّها مجرّد مخطوطات (أنظر نموذج عدد 2 و3) بل على أنّها مؤثث أساسي أدرجته في فضاء الرّسم ذلك أن هذه المزاوجة كانت واحدة من الأحلام التي راودتني وحرصت على أن أحققها من خلال بحث تشكيلي أنجزته في رسالة الدكتوراه التي عنوانها «نظر وبحث في الأثر في فضاء الرّسم»[2]

هل الوعي بالفضاء شرط أساسي للإبداع الفني ؟

هل إن تنظيرنا المعاصر للفضاء متوافق بالضرورة مع تمثل الفنان المبدع القديم للفضاء زمن إبداعه للعمل الفني ؟ ولكن هل من الضروري أن يكون الفنان المبدع على وعي كاف بالفضاء ليبدع عملا متميزا ؟ هذا يعني هل ثمة علاقة بين تمثل جيد للفنان لفضاء عمله الفني وبين حكم النقاد اليوم على فضاء العمل الفني بالجودة والرداءة ؟

الفضاء بما هو موضوع للتفكير :

فإذَا ما قمنا بمشاهدة شيء مُمَثَّلٍ فإنه يخيل إلينا للوهلة الأولى أن ما نراه لا يعدو أن يكون تمثيلا لخطوط بينة للموضوع الذي وقع انتقاؤه. والحال أنه لا وجود لخطوط مرئية لذاتها مستقلة منفردة، فالتفاحة مثلا على صغر حجمها لا محيط لها وما قصده مارلو بونتي إذ قال : «إن حدود البحر والمدينة ليست هنا ولا هنالك» مضيفا أن الأجسام تتشكل دائما بعيد أو بعد وجودها الفعلي. ولو تفحصنا أعمال الرسامين العرب قديما لوجدنا فيها ما يؤكد فكرة مارلوبونتي ذلك أنهم حرصا منهم على إظهار «عمق المجال (profondeur du champ) فإنهم لم يكونوا يمثلون الشخوص القريبة منهم بحجم أكبر من الشخوص الأبعد مسافة في الفضاء التصويري «إذ أن الأمير الذي وقع تمثيله في مقدمة كتاب الأغاني في القرن 13، يبدو أكبر من حاشيته وخدمه "ليس لأنه أقرب منهم إلى العين الناظرة، بل لأنه «الأمير». ولم يقتصر الأمر قديما على الرسامين العرب ذلك أن رسامي المنمنمات (Miniatures) الفرس استعملوا أيضا هذا «المنظور الاجتماعي» وفي بعض الأحيان أضافوا ما يمكن تسميته «بالسردي» أو «التقديم المتوازي» أين تظهر مقاطع متتالية للحكاية تروي في أجزاء متعددة للوحة.

ولكن هذه التجارب على قيمتها ظلت محتاجة إلى إعادة النظر والتأطير تمارس بصفة عفوية دون أن تؤسس لرؤية مخصوصة واعية للفضاء. لكن الرسامين الفرس تميزوا

---

(2) رسالة دكتوراه مسجلة بجامعة باريس البنتيون السربون تحت إشراف الأستاذ الدكتورميشال سيكار نظر وبحث في الأثر في فضاء الرّسم، سبتمبر 2001.

في استعمالهم لمظهر آخر للمنظور هو المنظور الإنعكاسي. أمّا العرب فكانت علاقتهم بالفضاء تتجاوز المقاربة الانطباعيّة والعفوية لتعتمد على تكوين مؤسس شديد البناء بحيث أن المتلقي للفضاء الذي يبدعه الفنان الغربي يسير في وضعية شبيهة بمن يشاهد مسرحا ذا منظور علميّ بمواصفات واضحة المعالم. والحقيقة أن هذه الاختلافات بين رؤية كل ثقافة للفضاء ترجعني إلى أصول تاريخية مرتبطة أساسا بطبيعة البناءات في كل مجتمع.

ما الذي نراه ؟ هل هو حق فضاء ؟

إشكال محير سنحاول أن نغوص فيه بالنظر في فنّ مخصوص هو فن الرسم. إن اللوحة تؤكد على حضورها. فمن خلال هذا التشكيل المادي يولد الرّسم بما هو ضرب من الإعجاز يجعل ما هو رؤية نظرية «مجسدا وما كان حلما مرئيا»[3]. إن مرجعيات علوم الرّسم تأسست على العين حتى تتجه إلى العين. بما معناه لا بد من «فهم العين»[4]: قال ذلك موريس ميرلوبونتي. إذا فكرنا في الفكرة كفكرة توجّبَ أن نعود دوما إلى فكرة البداية حسب هوسارل (Husserl) التي تستند على العين. وحتى إذا نظرنا إلى العمل الفني بما هو موضوع للقراءة والتأمل والتفكير فإن أداة التأمل أي العقل ترتكز هي الأخرى على العين وبذلك يتضح أنّ لا تعارض بين العين والعقل وهو ما أكده ديفران[5] في عمله النقدي حين قام بدراسة اللوغوس البدائي (Logos Primitif) ويؤكد مالديني أيضا أن قيمة الفضاء لا تكمن في وجوده بمعزل عن تَمَثّلِ الإنسان له! إذ لا قيمة لهذا الفضاء إلا متى وعينا به. إذ يقول ما لديني : «الإنسان لا يستطيع قطع الفضاء، إلا إذا كان متمكنا من الفضاء»، بما معناه النقطة فاستطاعتها بالدائرة، أوكلّ واحد هنا يتمكن من الأفق الذي فيه مستقر. أمّا أرسطو فيعرف الفضاء على النحو التالي : «إن الفضاء هو مكان» ويقصد بذلك بأنه غشاء للأجسام لكن بشرط أن يكون واضح المعالم يمكن تَبَيُّنهُ بيسر وفق التركيبة التي ارتآها صاحبة وإذا كان الباحثون السالف ذكرهم قد اعتمدوا معيارا معينا في النظر إلى الفضاء فإنه يمكن أن نؤلف بين هذه الآراء جميعها. فإذا كان البعد وأفعال المتلقي تتيح إيجاد المكان للأثر الفني، فيكون الفضاء عند ذلك لحدّ مساحة وضبط امتداد البقاع والمسافات التي يتسنى قيسها مقارنة به. أمّا عن حدود البقعة المميزة، فهي ذلك المشاهد (Spectateur) أمام العمل الفني لحظة يتم فيها التلقي وتأسيس جدلية المحور والموضوع. ويمكن أن نضطلع بخصوصيات الفضاء بطرق مختلفة بالاعتماد طبعا على قيمته الرمزية دون الفيزيقية منها بالاعتماد على وجهة نظر واحدة واتفاق دقيق بين تركيبة الخطوط ومنظومة الضوء. إن اللوحة أو المحمل هو حقا نافذة، لكنها لا تنفتح على ما هو حاضر، إنما علي ما هو خارج" اللامرئي الذي فيه تحيى الرّؤية في اللاّمكان الممكن (un non lieu possible).



(3) موريس مارلوبرنتي، العين والعقل Gallimard باريس 1984، ص 30.

(4) موريس مارلوبرنتي، العين والعقل Gallimard باريس 1984، ص 31.

(5) ميشال ديفران، استطيقا وفلسفة Klinksieck ، باريس 1981، ص 42.

أما ميشال لوبوت فقد قدم رؤية مغايرة للفضاء إذ قال : «الفضاء الذي يفصل عن آخر هو اللامكان فهو لا ينتمي إلى الفضاء الفني ولا حتى العادي منه، إنه الفراغ (le vide)[6]. فالرسم في نظره إنما هو «ما بعد التجاوز»[7] لهذا الفراغ الممتد.

فلئن كان اللاّمتناهي غير قادر على أن يكون موضوعا للمعنى فإن الفضاء يتميّز عنه بقابليته لأن يكون موضوعا لهذا المعنى. بل إن المفارقة الأغرب هي أن العقل في أحيان عديدة هو الذي يكسب الفضاء معنى. صحيح أن الرسم بما هو تشكيل مادي على نحو مخصوص يعجز عن القبض على اللاّ - متناهي لكن للرسم من الإمكانات ما يتيح له أن يوحي بهذا اللامتناهي. فالألوان مثلا يمكن أن تولّد في المتلقي رغبة لا محدودة لا يمكن محاصرتها لكنها لا تستند إلى العدم بل إلى نسق مكوناتها على نحو موضوعي لكنه يسمح للأشياء بأن تنفلت من عقال اللوحة فيفتح عمقا لا متناه. إن أول أساس للرّسم في الشرق مثلا، أن صاحبه لا بد أن يكون وفيا لعقله أكثر لما يراه ويشاهده بحاسة البصر[8] وبالتالي فإن العمق الذي قام الرّسام بوضعه ليس ثابتا وفي بعض الأحيان وفقا لبعض الأحداث وتتاليها. إننا حقا إزاء مفارقة ثانية: عالم محدود متناه هو الفضاء المرئي من اللوحة القائم على هندسة مخصوصة للفضاء، وعالم لا متناه بلا مشارف امتداد، لا محدود تماما كالامتداد اللامتناهي للكون، فما أعجب أن يوحي المتناهي باللامتناهي ويكون المحدود دليلا للاّمحدود والخالد والمنفلت من إيسار المكان بل الزمان أيضا. بل أغرب من ذلك أن هذه المفارقة على غرابتها تعد شرطا أساسا بدونه لا يمكن أن نطلق على أي عمل صفه الفنية. ويقول هيبار داميش في هذا السياق: «إن الفضاء هو ذلك الذي ينظر إليه من حدوده إذ من التقابل أن يكون الشيء لا متناهيا وله حدود... إذن لا يوجد شيء مرئي منفصل عنا بمسافة لا متناهية»[9]

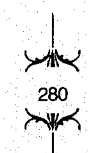
ماذا لو زاوجنا ين فضاء المخطوط وفضاء الصورة ؟

لقد ساد الإعتقاد طويلا أن لكل فنّ، بل لكل فرع من كلّ فنّ فضاء مستقلا خاصّا به بحيث أن كل فنّ آخر أو ضرب من الفنون يعدّ دخيلا أو ضيفا ثقيلا إن تجرأ على اقتحام قلعة الفن الذي كان له شرف الإقامة الأولى بذلك الفضاء. فهل صحيح حقا بأن كلّ فن يبحث عن وثيقة ملكية شرعية للفضاء الذي يسكنه ؟ ألا يمكن أن يتعايش أكثر من فن في نفس المنزل ؟ أليس في ذلك البيت ما يكفي من الاتساع ليتعايش الجميع ؟ هل صحيح أن الأنفاس ستختنق لقلة الهواء أم أن أنفاس المتساكنين ستدفؤهم جميعا وتمنحهم دفئا ووهجا ما كانوا ليظفروا لولا تعايشهم في نفس الفضاء ؟ وإن سلّمنا بهذا الأمر فهل ثمة شروط مخصوصة لهذا التعايش أم هي متروكة للصدفة والاعتباط على اعتبار أن الحرية شرط أساسي للحياة ؟ وهل نتوقع أن يتخلى المالك الأصلي عن فضاء

(6) ميشال لوبوت، نماذج من الفنّ المعاصر، دار UGE باريس 1977، ص 30.
(7) ميشال لوبوت، نماذج من الفنّ المعاصر، دار UGE باريس 1977، ص 30.
(8) أنظر مثلا فيما كتبه روبارت ايرقين، باريس 1997.
(9) هيبار داميش، نظرية السحاب، Seuil، باريس، 1972، ص 33.

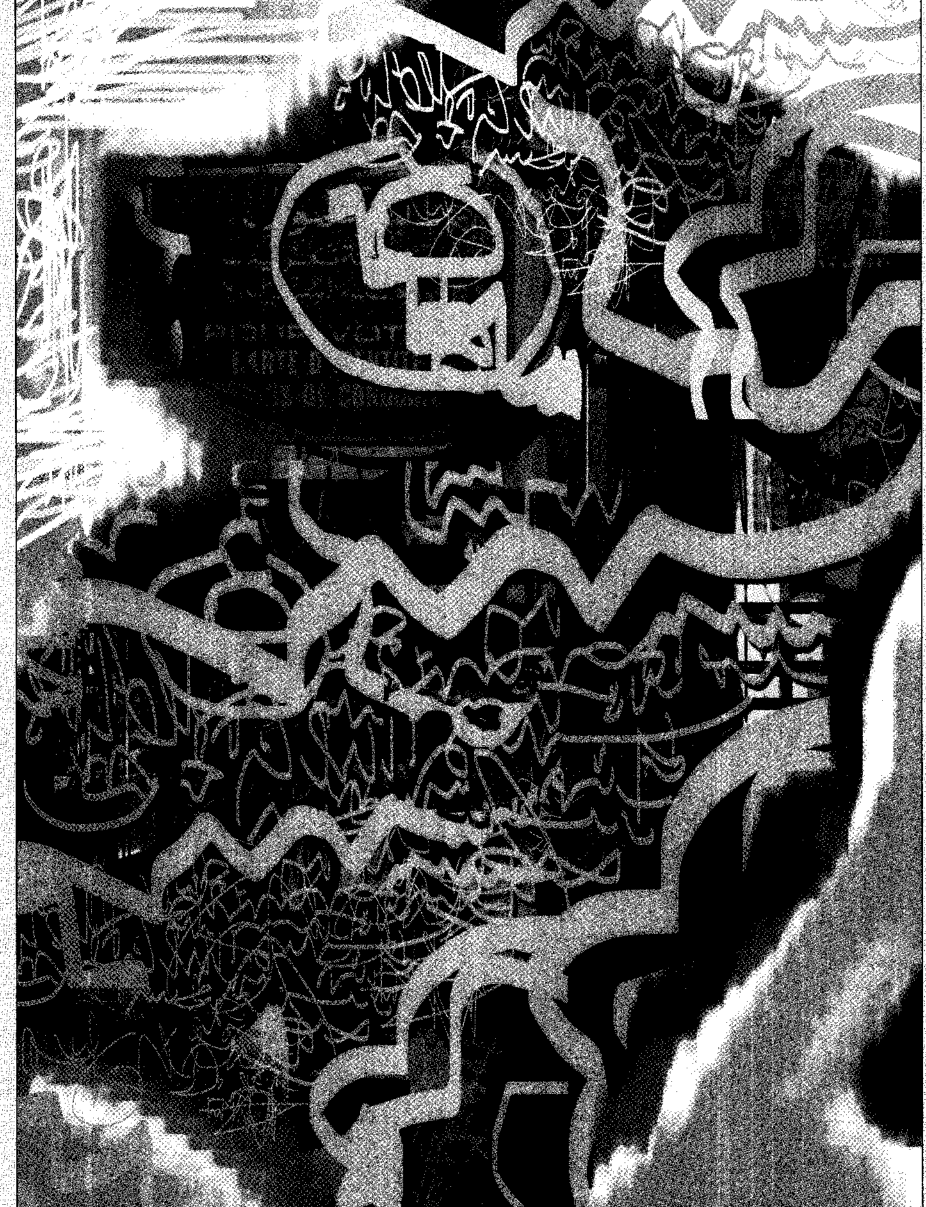
لشركاء كان يمكن أن يمنعهم من الدخول وكيف لهؤلاء أن يقتحموا هذا الفضاء ؟ أبالحيلة والاستمالة والاحتواء ؟ أم بوضعه أمام الأمر الواقع ؟

لست أدري حتى الآن هل أقحمت المخطوط في فضاء الصورة، أم أقحمت الصورة في فضاء المخطوط ولكن كل ما أعلمه هو أنني ألزمتهما بأن يتعاشرا في فضاء واحد (أنظر نموذج عدد (5) و(6). وسأعرض عليكم قصة هذا الزّواج القصري. دعوني أحدّثكم عن العريس أوّلا : عن المخطوط، فهو سليل ما فرضه الأمير في التاريخ العربي من كتابه في كلّ البلاد، فلغة القوم لا بد أن تكون نسخة من لغة الأمراء : العربية طبعا. لقد حرص الشعراء على إكسابها رونقا وبهاء وأخذوا يتنافسون في ذلك أيّما تنافس مكسبين قصائدهم وأبياتهم الشعرية بدلالات متخفية أثلجت صدور المجهضين ممّن حدثتهم أنفسهم أو سولت لهم أن يفكروا في خطيئة الرّسم وتجسيد ما لا يجب أن يجسد والإيحاء بما لا ينبغي الإيحاء به. ولم تكن هذه القصائد مجرّد متنفس لرغبة ممنوعة بل صار الحرف العربي عندهم موضوعا للفن التشكيلي وما كانوا ليجدوا في غيره ما يحقق المداولة العسيرة إرواء ضمئهم إلى الفنّ والإبداع التشكيلي استنادا إلى الخلفية العربية الإسلامية : فكانت الولادة طبيعية لا قيصرية لفن الخط العربي. ولئن التزم كلّ من الشعراء والرّسامين في الظاهر بما يفرضه الإسلام من توحيد مضبوط وصارم (MONOTHEISME STRICT) فإنهم قد نجحوا في التعبير عن الاختلاف في الرؤية للفضاء داخل هذه الوحدة نفسها. فالشعراء رسموا بشعرهم ألف صورة وصورة. أمّا الرسّامون فقد أوحوا بأساليبهم المختلفة في رسم هذه الخطوط بصور لا حصر لها. إذ أن اللغة لا تبدو منتسبة إلى نفس تركيبات الرموز. فهي تبرز صورا رمزية وتتجلى منها تأثيرات عديدة. فحسب فِكْرُ نلسون قودمن إن الرمز اللغوي يؤسس الوصف بيد أن الرمز التصويري ينتمي إلى المسرحي بدخول الرمز اللغوي في الفن وبطريقة اعتيادية وعادية إنما يخلق إشكالية الصورة والكتابة أو مقاربتهما. ففي لوحة الرسم إنما نتساءل كيف أن الصورة تتآلف مع الرّمز المكتوب من حيث هو جزء «تصويري» ذائب في جملة أثر الرسم. أمّا إذا كانت الكتابة تسمى رمزا تصويريا (Iconique) في نفس حدود الصورة فإنه يمكن لنا أن نلاحظ أن بروز الكتابة في أشكال مصورة لا يكتسي تجديدا مميزا للقرن العشرين. فمنذ عدة قرون قد زاوج الرمز المكتوب الصورة في خضم الأشكال القديمة، في فنون الخط والكتابة الهيروغليفية. الهيروغليفيون المصريون أو الآشوريون كانت لغتهم متأسسة على تداخل النص المكتوب والصورة. إنهم قد قاموا أساسا بتشكيل رموز لكتابة تخص التواصل والفهم بين الناس وذلك بناء على صوريّة تصويرية كبيرة لهذه الكتابة التي جعلت فيها قراءة فورية هي أكثر ثباتا من تداخل رموز أبجديتنا العربية أو حتى الألف بائية الغربية: هذه الألف بائية تفرض سلطة كبيرة للفكر المجرد. إنه بالتالي في بحثنا هذا سنهتم بهذا الشكل التعبيري المكتوب الذي هو فنّ الخط العربي والذي تتجلى من خلاله عديد الفوارق المهمة مقارنة بالهيروغليفية مثلا. ما تجب الإشارة إليه هو أن الخط يمثل خصوصيات مكتوبة، لكن الهدف الأساسي من شكلها وتشكيليتها ليس بالضرورة أن يقرأ أو حتى يفهمه كل الناس لكن أن يشاهد من حيث طابعه الجماليّ ونسقه. إنه مع فن الكتابة هذا الذي نجده منذ قرون في الغرب في عدّة ثنايا ومنسوخات دينية في القرون الوسطى في اليابان والصين وفي بلاد المسلمين، إنما

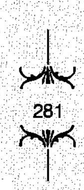


الفضاء بقايا ذاكرة
من خطوط وأشكال
قادحها التّفكير

نحن أمام رموز مكتوبة لم توجد مباشرة لأجل تواصل استعمالي يومي أو حتى بين الأفراد، إذ أن الرسالة قد وجدت إن أمكن القول، مبنية وسط شكل مرئي ذو جمالية فائقة لا تتصل بعامة الناس بل العلماء منهم واللغويين إن مرجعيّات فن الخط ترتبط بروحانية جد عالية في الإنسان فهي تبرز جانبه المتعالي أو بالأحرى ذاك الذي به يمكن للعقل البشري أن يتعالى عن الاعتيادي نحو خصال سامية ورائعة في علاقة بالله أو الآلهة. فالمخطوطات العربية تبرز تصويرية الرمز المرئي والرمز اللغوي : إنها حاملة للمعنى لكن بجعل «الشكل المصور» متصلا بالصورة. يلاحظ كلا من عبد الكبير الخطيبي ومحمد السجلماسي أنّ : «الخطاط» هو فنان ينقل، والنّص الّذي قام بنقله قد توافق معه سلفا، إنه انطلاقا من هذا المكان الذي ينعدم فيه المعنى، تتجلى متاهة تناشد اللغة في معناها الأصيل إنه يحوّلها إلى شكل روحاني وخارق.



وسام عبد المولى (تونس).



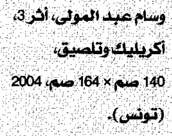
إن عملية تزاوج وتداخل وتشابك الشكل التصويري والرمز اللغوي التي هي عملية مرئية ودلالية إنما تقوم بممارسة وظيفة ثقافية في نفس مستوى ما تقوم به الايقونات (les icones) في معناها الديني (المسيح، مريم العذراء...) إن فن الخط يؤسس معنى الانغلاق في وحدة الشكل أو في شكل متوحد. وكأن بالوحي الإلهي يتجلى فيها. إن السلطة الجمالية للصورة إنما تبني في فكرة الرسالة الأولى من حيث إنها كونية ومسيطرة. في هذا المعنى يقول الخطيبي والسجلماسي: «إن فن الخط حاضر في الإسلام ويطرح تساؤلا عن الكتابة وأصولها الدينية" فالرسول محمد عليه الصلاة والسلام قال قرآنا عربيا وأن الله يتكلم في البدء العربية. من ذلك إن اللغة العربية التي نزل في شكلها القرآن إنما تعتبر معجزة في حد ذاتها. أما عن الفنان الذي هو بفعل خطه وتخطيطاته إنما هو يستجلي فعلا دينيا وثقافيا حيث أن الأساس ليس ذاته ولا حتى شخصه إنما هو تمجيد لكلمة التوحيد.

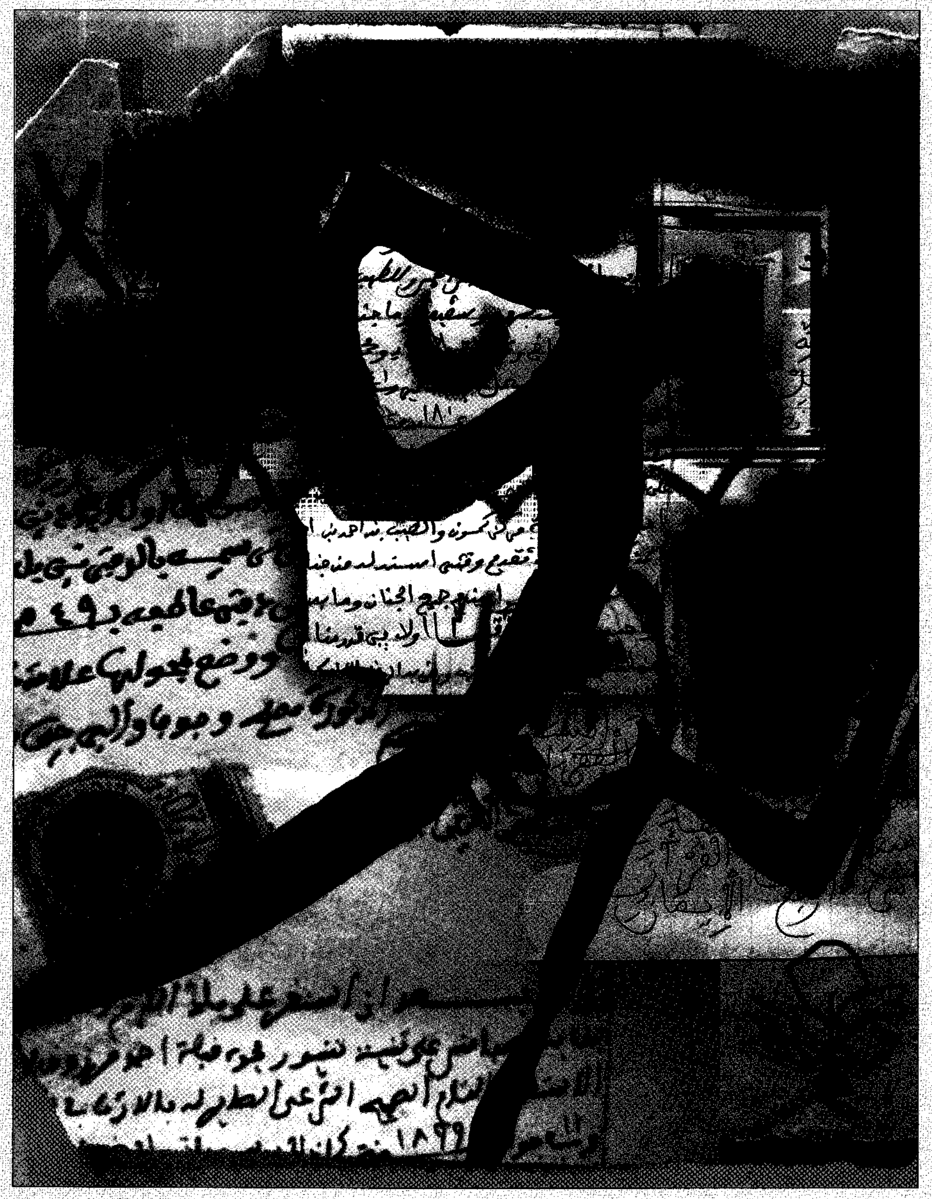


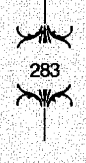
وسام عبد المولى، أثر 1،
أكريليك وتلصيق،
120 صم × 160 صم، 2004
(تونس).



في الأصل، الخطاطون[10] لا يعرفون ولا يختمون أعمالهم التي هي مختلفة عن بعضها قبل كل شيء وحتى متباعدة باختلافات الأنماط والمدارس. إن المعنى كان سلفا معروفا والجمالية تأتي في مرحلة ثانية استجابة لمعتقد أو لنظرية. إذا كان المعنى في الخط العربي سابقا وبطريقة محددة فإن فن كتابة يبعثنا إلى مجموعة من الرموز اللغوية ليس للوظيفة الدلالية فيها حضور. وفي معنى أخر فإن معجزة النص الديني لا تمنع الإنسان المسلم من تأكيد حريته الذاتية، تلك التي تجعله على سبيل المثال مبرزا لإبداعه الفني والشخصي وسط الرموز التصويرية.


وسام عبد المولى، أثر 3،
أكريليك وتلصيق،
140 صم × 164 صم، 2004
(تونس).

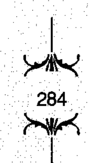




(10) جان أوسان بتون، آثار الكتابة، دراسة ضمن النشرية العلمية للبحوث في الاستطيقا : «الآثار» : Revue C.E.R.E.A.P. عدد 4، 1998، ص 16. ومنه : عبد الكبير الخطيبي ومحمد السجلماسي، فنّ الخط العربي، باريس، دار النشر Du.CHENE، 1976.

فالتكوين الذي نقترحه في بحثنا هذا يعتبر بمثابة «قاعدة» نحو استغلال نتائج تصويرية (Graphiques) لبلورة اهتمام تشكيلي بالاعتماد على فكر محوري : فالرسم هنا يتميز بكونه متأسسا على تشكيل كانت بداياته عبر خيط يقوم بنسج نظرة تائهة! إنه يوجد مكانا لكل شيء. في هذا الرسم: الصورة، الرسائل، التخطيطات بشتى أنواعها... وأيضا حتى مخطوطات شواهد وهي حميمية عن طفولة ضائعة! للمشاهد حق التمتع بالنظر إليها والقيام بمحاورة هذه الرسوم التي هي «أشلاء» ومساحات، إنها آثار حضارة ومعيش وبالتحديد لعائلتنا وجذورنا. جورج باتاي[11] بدوره قد تخيل هذا النوع من المكان. ففي أوج الحرب العالمية! كان قد كتب سيناريو لفيلم اسمه «البيت المحترق : صمت وسط الرماد» (أكيد أن الفيلم لم يتم تصويره أبدا) : «صمت قطعه

وسام عبد المولى، أثر 4،
أكريليك وتلصيق،
120 صم × 160 صم، 2004
(تونس).



قليل من الصياح» : أطفال يلعبون إنه لا يمكن أن نعلم أنهم يلعبون لعبة «الاختفاء والظهور» إلا فيما بعد. هناك طفل لم يقع المبالاة به. فأحداث الفيلم والموسيقى (ضعيفة جدا) يجب في هذه اللحظة أن تكون مرتبطة بما هو نفسه منخفض حتى نتمكن من الاستماع ولكننا لم نسمع شيئا ./.

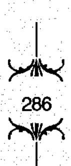
المراجع

- ألوي ريقل : «القواعد التاريخية للفنون التشكيلية» : «محاولة فنية ونظرة إلى العالم» ترجمه من الألمانية إلى اللغة الفرنسية إليان كوفها لز وقدمه أوتو باخت، دار Klinksieck الطبعة الثانية، 2003 .
- موريس مارلوبرنتي، العين والعقل Gallimard باريس 1984 .
- ميشال ديفران، استطيقا وفلسفة Klinksieck، باريس 1981 .
- ميشال لوبوت، نماذج من الفنّ المعاصر، دار UGE باريس 1977 .
- روبارت ايرقين Le monde islamique tout l'art contexte، باريس 1997 .
- هيبار داميش، نظرية السحاب، Seuil، باريس، 1972 .
- جان أوسان بتون، آثار الكتابة، دراسة ضمن النشرية العلمية للبحوث في الاستطيقا : «الآثار» : .Revue C.E.R.E.A.P عدد 4، 1998، ص 16 . ومنه : عبد الكبير الخطيبي ومحمد السجلماسي، فنّ الخط العربي، دار النشر DU. CHENE ، باريس 1976
- جورج ديدي هابرمان -Génie du non. Lieu : air, poussière Empreinte, hantise, les éditions de miuit, 2001
- جورج باتاي، «A propos des récits d'habitants d'Hiroshima» (1947), Gallimard, 1988 - 175 - 178 œuvre complétés, XI, Paris,



(11) جورج ديدي هابرمان - Génie du non. Lieu : air, poussière Empreinte, hantise, les éditions de miuit, 2001
ومنه جورج باتاي، «A propos des récits d'habitants d'hiorshima» (1947), œuvre complétés, XI, Paris,
ص 178-175 - Gallimard 1988، ص 25.

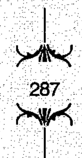
خليل قويعة،
لوحة حروفية،
زيت على قماش، 90 × 60 صم
1986 (تونس).



توظيف الخطّ تشكيليّا وإشهاريّا ما بين الابتذال وخلق القيم الجماليّة

فاتح بن عامر

إذا ما اعتبرنا أنّ العلاقة الطّبيعيّة بين الخطّ واللّغة والخطاب بشتّى أنواعه من أهمّ ما يشرّع توظيف الخطّ ضمن الحيّز الاشهاري والدّعائي فإنّ علاقة الخطّ باللّوحة أو بالأحرى بفن الرّسم المسندي شائكة ومحفوفة بالمخاطر. ونجد للسّؤال عن مدى تفاعل الخط مع هذين الحاملين المساحيّين ومع الحوامل الموازيّة، كالنّحت أو صياغة العلامات القرافيكيّة والشّعارات الدّعائيّة ضمن الحيّز الثّلاثي الأبعاد، مشروعيّة من خلال ما أفرزته التّجارب الفنيّة العربيّة والإسلاميّة الحديثة والمعاصرة من كمّ هائل من الأعمال ذات التّوظيف المكثّف للعلامة الخطيّة وبالخصوص للخطّ العربي، سواء من باب الافتتان بالخطّ كتشكيل راقي المعالم والأسس وعريق الأصل والمنشإ، أو من باب الاختيار الجمالي والأيديولوجي المتأسّس على الموقف وعلى التّمسّك بهويّة حضاريّة عند البعض، وثقافيّة عند البعض الآخر.



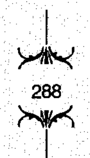
أثارتني إجابة فوريّة أفدت بها جريدة عربيّة حول اللّوحة الحروفيّة منذ ما يقارب العشر سنوات حيث قلت : اللّوحة الحروفيّة كالبدلة العسكريّة تحمل للدّفاع عن الهويّة. وقد وجدت في هذه الإفادة ما يجعلني أعود أدراجي لاستقراء وضع هذه العلاقة بين الخطّ وفنّ اللّوحة وبين الخطّ وفن الدّعاية والاشهار. ولعلّ أهمّ ما أصبح مطروحا الآن هو السّؤال التّالي : هل سكن الخطّ اللّوحة أم هي التي سكنته ؟ أو بلغة أخرى هل أقحم الخطّ في حيّز اللّوحة وأسكن فيه بصفة قسريّة ؟ أم أنّ اللّوحة احتمت به فسكنته واستكملته إلى حدّ استنزاف طاقاته واستنفاد امكاناته ؟ وهل أضاف التّصميم الفنّي والإشهاري للخطّ أبعادا جماليّة وتجديدات شكليّة وتركيبيّة من شأنها أن تثريه وتجعله متجدّدا وحيّا مثلما كان إلى حدود تاريخ تفكّك الدّولة الإسلامية وانفراط عقدها ؟

الخطّ والمسألة التّشكيليّة :

يشير الشّاعر العراقي الرّاحل ومؤسّس مجلّة «فنون عربيّة» بُلند الحيدري في كتابه «زمن لكلّ الأزمنة» إلى رحلة ثانية للخطّ العربي قائلا : «والخطّ العربيّ في رحلته الثّانية التي شملت كلّ أرجاء العالم العربي تقريبا وتخطّتها إلى إيران فتركيا والهند، يسعى لأن يقوم في

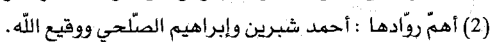
كلّ بقعة من تلك التي يصل إليها بمغزى في خصائصه، في الحرف المتنوّع الأشكال وفي الكلمة العربيّة المتميّزة بقدرتها على تغيير مضمونها ضمن تغيير مواقع حروفها فيها وعبر تركيب اشتقاقي، وفي الجملة التي تتوسّع للمحتوى الأدبي والفكري، أن يلج العمل التّشكيلي ويعمّق من إمكانيّته التّعبيريّة وذلك تأكيدا لخاصيّة فنّانينا في هذا المجال»[1].
وبالفعل، فقد شهدت البلدان العربيّة، نمطا خاصّا من التّعبير التّشكيلي يستلهم الحرف والخطّ عموما، إلاّ أنّ هذه الممارسة بقيت فرديّة من جهة وموزّعة على كامل أنحاء العالم العربي من جهة أخرى. ومنذ الاستقلال والفنّان العربي يحاول إرساء قواعد فنّه المستقلّ، ساعيا في ممارسته لفنّ الرّسم المسندي إلى الانفلات من التّبعيّة للمرجعيّة الغربيّة وليس بالإمكان أن ننفي عن الغرب مساهمته في إرساء معظم مدارس الفنون الجميلة وأكاديميّاتها بمختلف أنحاء العالم العربيّ وببلاد المغرب العربي خصوصا.

مضى الفنّان العربي يبحث في ثنايا تراثه البصريّ والنّظري، وذلك من أجل المعطى التّاريخي والحضاريّ يشرّع به خطابا موازيا لممارسته التّشكيليّة، ويجذّر به تعبيره التّشكيليّ، يحدوه في ذلك وعي حادّ بالهويّة الحضاريّة والثّقافيّة التي يتمسّك بها ويسعى إلى التّدليل عليها. فقامت في أعقاب الخمسيمات وفي فترة السّتّينات محاولات متعدّدة لفنّانين منفردين في الغالب يستلهمون العلامة التّراثيّة والخطيّة ويوظّفون الخطّ العربي، على هيآته، محوّلا أو مبدّلا، في أعمالهم التّشكيليّة المسنديّة. وظهرت بذلك، في نهاية السّتّينات ومفتتح السّبعينات، حركات تشكيليّة محليّة وإقليميّة عربيّة تتبلور ضمن مجموعات، أو جماعات مثل جماعة البعد الواحد بالعراق، جماعة أوشام بالجزائر وجماعة الدّار البيضاء بالمغرب أو مدرسة الخرطوم بالسّودان[2].



وإذ نفسّر ما اصطلح عليه بلند الحيدري بالرّحلة الثّانية للخطّ العربي، نقول أنّها بالأساس رحلة الخطّ داخل الحيّزين الجديدين، الرّؤية التّشكيليّة الحديثة والمعاصرة والتي لا تعكس بالضّرورة موقف الخطّاط الصّانع أو الحرفي والمخالفة للرؤية الكلاسيكيّة من حيث المبدأ الجمالي ومن حيث الأدوات، والفضاء التّشكيلي الحديث والمعاصر الذي هوّ بالأساس العمل المسندي والورقي والنّحتي. على أنّ الرّحلة الأولى كانت مع الفتح الإسلامي لجميع البلدان العربيّة وما أمكن من خلالها من إثراء للخطّ العربي ومن تنويع لأشكاله ولأصنافه ولأساليبه من بلاد إلى أخرى، تؤثّر فيه طبائع تلك البلاد وسلوك أهلها وأساليبهم في الحياة والعيش وفي التّعامل معه، على غرار الخطّ الكوفي المنسوب إلى مدينة الكوفة والذي تنوّع هوّ الآخر إلى كوفي قيرواني وكوفي أندلسي إلى ما خالف ذلك من أنواع لا تحصى ولا تعدّ أو الخطّ المغربي ببلاد إفريقيّة والمغرب والأندلس.

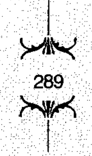
يذهب النّاصر بن الشّيخ في نفس السّياق للقول بقيام مدرسة عربيّة إسلاميّة في الرّسم إذ يقول في نصّه المعنون بالتراث الفنّي الإسلامي والمدارس العربيّة للرّسم

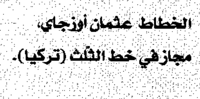
(1) بلند الحيدري : ملامح من أثر التّراث العربي على فنّانينا. مقال منقّح عن مقال صدر بالعدد 7 لآفاق عربيّة1977، تحت نفس العنوان ص 65. من كتاب زمن لكلّ الأزمنة، نشر المؤسّسة العربيّة للدّراسات، ص 146، الطّبعة الأولى 1981.
(2) أهمّ روّادها : أحمد شبرين وإبراهيم الصّلحي ووقيع الله.


الحديث : «فالخطوط العربيّة تستعمل من طرف هؤلاء الرّسّامين كمادّة للبحث عن طرق للتعبير جديدة. ومنهم الميلحي بالمغرب وعمر النّجدي من مصر وعمر عبّو من العراق وحسين زنده رودي وصادق تبريزي وموافي وفيراموز بيلارم من إيران ...إلخ»[3].

إنّنا إزاء ظاهرة عامّة شملت أرجاء العالم العربي والبلاد المجاورة له، حيث لا يخلو بلد من وجود فنّان على الأقلّ يستلهم العلامة الخطيّة ويوظّفها تشكيليّا دون الالتفات إلى القراءة الأولى (الجانب المعنوي) لظهور هذه العلامات الخطيّة. وقد جاء في بيان الحرفيّين العرب الذي صدر بمناسبة المؤتمر الأوّل للتشكليّين العرب المنعقد ببغداد من 20 إلى 25 أفريل 1973 بالعراق وتحديدا بالفقرة الثانيّة ما يلي : «لقد بلغ الأمر بالخطّاط العربي حدّا جعله يوفّق ما بين قواعد من الخطّ نفسه ومن فنّ الزّخرفة. إنّنا نستطيع استخدام الحرف كزخرف مفرغ من المضمون ينعكس على الفنون الأخرى وعلى طريقة الكتابة في مجالات كثيرة، إنّه بهذا المعنى بحث علمي - فنّي. وقد كانت الأسباب التي دفعت إلى هذا الاتجاه كثيرة أهمّها المنطق الشّكلي والرّغبة في إيجاد فنّ عربي. إنّ استخدام الحرف يشابه استخدام بعض العناصر الزّخرفيّة العربيّة ولكليهما اتجاه واحد»[4].

وعليه نجد مجالا للفصل بين البحوث الخطيّة الماضية في طريقها نحو تجديد أساليب الخطّ العربي وإثرائها نوعيّا وتركيبيّا من حيث صياغة الشّكل الحرفي أو التّكوين اللّفظي والجملي وفق ما تتطلّب القواعد اللّغويّة المرتبطة بمبحث المعنى المقروء ضمن إطار جميل في الخطّ الواضح والحسن، وبين الفنّانين الباحثين في مستوى استلهام أبعاد العلامة الخطيّة شكليّا وحركيّا خصوصا، وتوظيفها توظيفا تقتضيه الخصائص التّشكيليّة من تراكيب وتلوين وتقسيم مساحي وتقسيم خطّي ومن ملمس ومن حجم... الخ من الخصائص التّشكيليّة المتعارف عليها.






الخطاط عثمان أوزجاي، مجاز في خط الثلث (تركيا).

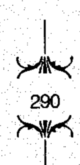
(3) مقال مشارك في الملتقى الثّقافي العربي للأنماط المعاصرة في الفنون التّشكيليّة العربيّة بالحمّامات من 4 إلى 11 سبتمبر 1972. نظّم بالتّعاون بين اليونسكو واتّحاد الفنّانين التشكيليين العرب. ونشرت أعماله في كتيّب صدر عن المركز الثّقافي الدّولي بالحمّامات وعن الاتحاد الوطني للفنون التّشكيليّة بتونس. في التّراث الفنّي الإسلامي والمدرسة العربيّة للرّسم الحديث. النّاصر بن الشّيخ، ص 136.

(4) الحروفيّة العربيّة. شربل داغر. شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر بيروت. ملحق بيانات الحروفيّين من : فصول من تاريخ الحركة التّشكيليّة العراقيّة. الجزء الأوّل، بغداد، دار آفاق عربيّة. لشاكر حسن آل سعيد ص 64.

ولا تخلو إشارة حسن آل سعيد من اعتبار الخطّ الكتابة عملا مختلفا عن الإبداع التشكيليّ إذ يؤكّد قائلا : «البعد الواحد اتخاذ الحرف الكتابيّ نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخطّ كقيمة شكليّة صرف»[5]. وهو ما دقّقه النّاصر بن الشّيخ في قوله : «فبالنسبة للذّين يهتمّون باستيعاب الأشكال الفنيّة الخاصّة بأنواع الخطوط العربيّة القديمة يمكن أن نسجّل على الأقلّ ثلاث مستويات. فهناك فريق أوّل اكتفى بتقديم هذه الأنواع في ثياب تقنيّة جديدة مكّنته منها المواد الصّناعيّة الحديثة دون محاولة تطوير جذري لهذه الخطوط... وظنّي أنّه لا يمكن اعتبار هؤلاء من الرّسامين المبدعين لذا فهم يكتفون بتقليد ما قام به الأسلاف في ظروف تاريخيّة مضت، لذلك لا يمكن اعتبارهم حتّى من الخطّاطين، إذ أنّ مفهوم الرّجل الذي يتعاطى هذا الفنّ يتضمّن وعيا بضرورة التّجديد المتواصل تبعا للدّيناميكيّة التي امتاز بها فنّ تجويد الخطوط العربيّة عبر التّاريخ... أمّا المستوى الثّاني من الخلق انطلاقا من الكتابة العربيّة، فيتمثّل في خلق أساليب خطيّة جديدة... والمستوى الثّالث من كيفيّة الانطلاق من التّراث لخلق أشكال حاضريّة تتمثّل في الأخذ بالحرف أو بالعلامة المستوحاة من الحرف العربي وجعلها أساسا لتراكيب تجريديّة، وتكون نتيجة العمليّة أعمال جديدة ترمز بطبيعة حركاتها إلى الفنّ الإسلامي...»[6].

ونرى بالتّالي ما يجعلنا نعتمد تقسيم أو بالأحرى تصنيف الفنّانين التّشكيليّين الذين اعتمدوا الحرف والعلامة الخطيّة في أعمالهم على النحو التّالي :

1 - الخطّاطون المحدثون الذين اعتمدوا على التّقنيات الحديثة من أقلام وأدوات طباعة وصيغها لإخراج الخطّ العربي في ثوب جديدة، وفق معاييره وقواعده وقوانينه من حيث النّسب والأحجام والأنواع والطّرز والأساليب دون خيانة أو تحريف مع توخّي الأنظمة التّركيبيّة المتعارف عليها أو التّجديد فيها.



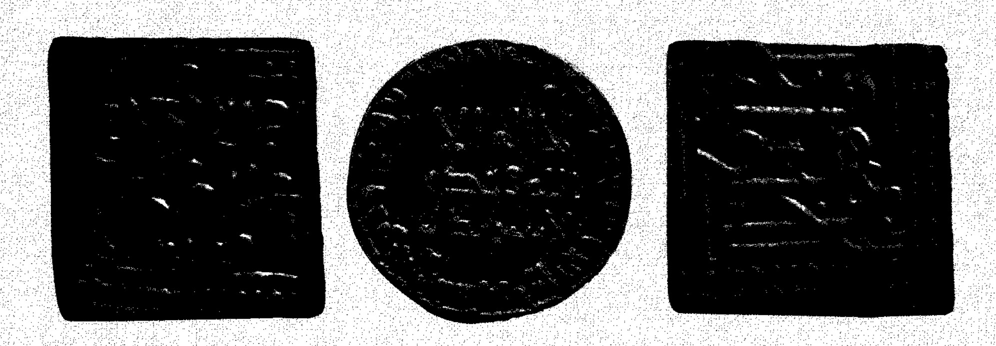
2 - الخطّاطون المجدّدون للخطّ والمبتكرون له ضمن مباحث جديدة وتصوّرات معاصرة نأخذ أمثلة : أحمد شبرين بالسّودان، محمّد سعيد الصكّار بالعراق ومنير الشّعراني بسوريا وغيرهم. وهذا النّشاط ليس إلاّ امتدادا لما أسماه بلند الحيدري بالرّحلة الأولى للخطّ العربي من بلاد إلى بلاد ومن زمن إلى آخر.

3 - الفنّانون المضمّنون لألفاظ وجمل وتركيبات خطيّة في أعمالهم مثل عمر النّجدي ويوسف سيّدة وجميل حمّودي وعبد الحيّ ملاّخ...

4 - الفنّانون المستلهمون للعلامة الخطيّة والحرف دون التوقّف عند المعنى أو الالتزام بالصّنعة «الصناعة الخطيّة»، ذلك أنّهم يوظّفون الحركة الخطيّة وينزعون عن الخطّ وعن الحرف البعد القداسي بحيث يصبح مادّة تشكيليّة يتعامل معها تعاملا روحيّا مثل

(5) المصدر السّابق.

(6) المصدر السّابق، مقال النّاصر بن الشّيخ.

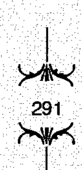


مسكوكات تونسية من متحف العملة التونسية. (البنك المركزي).

شاكر حسن آل سعيد ورافع النّاصري ومحمّد خدّة والنّاصر بن الشّيخ وفؤاد بلاّمين وناصر الموسى وإبراهيم الصّلحي وغيرهم كثير.

وبهذا التّصنيف الأوّلي نميّز بين التّعامل الكلاسيكي مع الحرف والعلامة الخطيّة، وهو تعامل محافظ على الإرث الحضاري والثقافي في مستوى الخطّ / الصّناعة تعلّما ووراثة وما بين النّزعة التّوفيقيّة بين الخطّ واللّوحة والحرف والعلامة والحامل المسندي، وما بين المجدّدين في ميدان الصّناعة وميدان عصرنة الخطّ وما بين المستلهمين لروح الحركة التي تسكن الحرف والعلامة الخطيّة والسّعي إلى توظيفها توظيفا تشكيليّا صرفا.

أمّا إذا ما أردنا دفع المسألة في اتّجاه أبعاد أخرى كالموضة أو النّزعة أو الظّاهرة السّوسيولوجيّة فإنّنا نستند إلى رأي موريس سنكري، الذي يتحدّث فيه عن غزوة همجيّة على الخطّ العربي، زلزلت أركانه، وشوّهت شكله في غياهب لا يقوى عليها أو على حمل متاعبها. ويتضمّن حديث سنكري عن اللّوحة الحروفيّة الإشارة إلى نوعين من استعمال الحرف والعلامة الخطيّة، هما الجيّد الواعي والهجين الملفّق، وهذا ما يفسّر قوله: «لكنّنا حتّى الآن لم نلمح من خلال هذه التّجارب، إلاّ ملامح تتراوح ما بين مركّبات النّقص في إثبات الهويّة الفنيّة لبعض الفنّانين، وبين الفشل على مستوى إنتاج اللّوحة الإبداعيّة للبعض الآخر، كما نلمح آفاقا سلفويّة / عصوريّة تقطر من أهداب الأحرف المذبوحة، ونلمح كذلك إرهاصات على موات الفنّ العربي، بالرّغم من أنّ عودة الفنانين للنّهل من منابعه لم تكن بالعميقة، بل أفضت إلى جماليّات لا يمكن تجاهلها».[7]

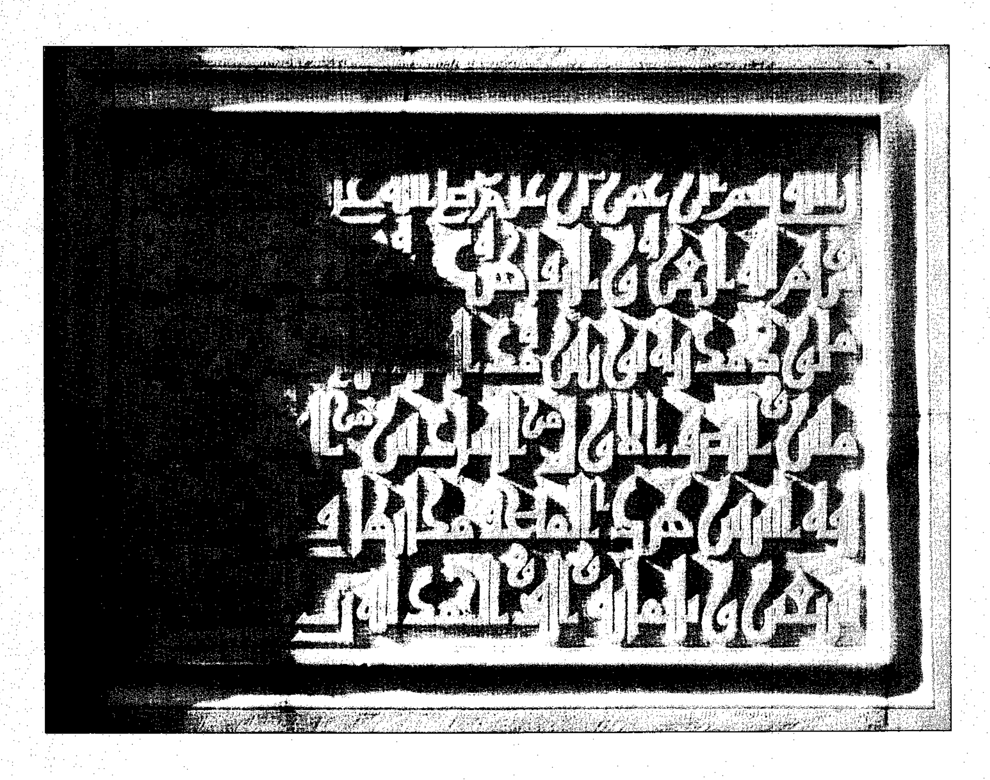


وبذات النّفس النّقدي تتنزّل رؤية د. الحبيب بيدة إلى هذه الظّاهرة في أعقاب مقاله «الحوار التّشكيلي مع العلامة الخطيّة في الفنّ العربي المعاصر»، حيث يختم مقاله قائلا: «في حين أنّ ما قمنا به يدعونا إلى إعادة النّظر والنّقد الذّاتي، حتّى يكون تعاملنا المقبل معها تعاملا مع العمق والجوهر لا تعاملا مع المظهر، وأن يكون عمق تعاملنا معها مثل عمقها وعمق تعاملها مع إدراكنا»[8].

نستخلص إذا من الأطر المختلفة لظاهرة استلهام وتوظيف الحرف والعلامة الخطيّة، النّقاط التّالية:

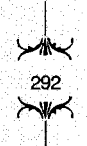
(7) موريس سنكري. اللّوحة الحروفيّة، ملف الوحدة، التّأصيل والتّحديث في الفنون التّشكيليّة العربيّة / العدد 70 - 71 ص 109.

(8) د. الحبيب بيدة، مقال: الحوار التشكيلي مع العلامة الخطيّة في الفن العربي المعاصر. الحياة الثقافيّة التّونسية العدد 71 - ص 126.



كوفي على المرمر
(من التراث التونسي)،
مقام سيدي بوخريصان
تونس.

أوّلا : تأطّرت هذه الممارسة من خلال وعي شخصيّ مفرد عند العديد من التّجارب الأولى (الرّائدة)، أنتجت لنفسها تمشّيا وخطابًا موازيًا، وهذا خلال الفترة الفاصلة بين 1960 و1970.



ثانيا : تأطرت الممارسة ضمن جماعات أو توليفات محليّة في الغالب، وداخل رؤية جماعيّة تريد البحث في تعصير الفنّ العربي الحديث، كما تريد تشريع الخطاب التّشكيلي المحلّي والوطني، في ذات الحين على أساس ذاتيّة متملّصة من سطوة الغرب باعتباره الآخر في كلّ الحالات[9].

ثالثا : تآطّرت الممارسة ضمن سياق إتّباعي، جعلها تفقد أهميّتها، خاصّة في حالة تكرار ذاتها ووصولها إلى خطاب مؤدلج قبل أن يكون خطابا جماليّا، هذا خاصّة في التّجارب الحديثة التي يشير إليها موريس سنكري[10]، نقصد هنا المقلّدين، خاصّة بعد الثّمانينات.

اومهما يكن، فإن أغلب الرسّامين والنّقاد العرب والأجانب أيضا، يتّفقون على أنّ الاستعمالات المتنوّعة للخطّ وللحرف العربي من طرف التشكيليين العرب، أنتجت تيّارا هامّا في سياق الرّسم المعاصر». هذا إذن ما ورد في تقديم تحرير مجلّة الوحدة بقلم المفكّر محمّد نورالدّين أفاية[11]. فهل الخطّ وباعتباره عنصرا تشكليّا مستحدثا

(9) تحرير مجلّة الوحدة، العدد 07/17 ، مصدر مذكور سابقا.

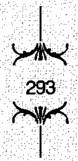
(10) موريس سنكري، اللّوحة الحروفيّة، وفيها يشير إلى الغثّ والسّمين في الإبداع المتلبّس بالحرف العربي كمكوّن. المصدر السّابق.

(11) تحرير مجلّة الوحدة، العدد 07/17 ، مصدر مذكور سابقا، عدد خاصّ بالفنون التّشكيليّة العربيّة.

في فضاء اللّوحة عنصرا دالاًّ على الانتماء أو محقّقا للهويّة ؟ وهل بإمكاننا القول إنّه المعادل الرّمزي للهويّة ؟

الخطّ والدّعاية والإشهار :

من البديهي أن نتناول حضور الخطّ في صفحات المجلاّت والجرائد الالكترونيّة وعلى شاشات التّلفزات والحواسيب وعلى واجهات المحلاّت وعلى مسطّحات المعلّقات الإشهاريّة أو فوق أيّ حامل مساحي أو ثلاثي الأبعاد يؤدّي وظيفة الدّليل إلى التّعرّف على المنتج والإنتاج وعلى البضاعة وخصائصها أو غيرها من المعاني الدّالة وقد وجد التّجار والصّناعيون وغيرهم من المروّجين لبضائعهم في الخطّ العربي خير دليل على الصّيغة والأسلوب الجمالي الذي بإمكانه أن يبلّغ المعاني والأهداف المرجوّة. وقد كان لطبيعة الحوامل التّقليديّة والحديثة خشبيّة ومعدنيّة وورقيّة وجلديّة وبلّوريّة ومضاءة... ما أثرى أبعاد ظهور الخطّ العربي في حلل مختلفة. كما كان لطبيعة الخطاب الإعلامي والدّعائي الدّور الكبير في ظهور البدع والابتداع في ميدان التّكوين والصّياغة والتّلوين. ومثله مثل باقي الصّناعات ذات الطّابع الفنّي وأصبح الخطّ مجال تنافس الخطّاطين والعاملين به. كذلك سعت العديد من دور النّشر ومن الشّركات إلى استحداث أنواع جديدة مشتقّة ومؤوّلة من وعن خطوط تقليديّة كلاسيكيّة مثل الخطّ الكوفي والنّسخي وغيرهما، أو موضوعة في أشكال جديدة صرفة زاد في تسارع وتيرة ابتداعها تقنيات الحاسوب والملتميديا. إنّنا أمام شكل آخر من التّعاطي الحرفي مع الخطّ العربي، تعاط هو أقرب إلى الصّناعة منه إلى الفنّ، يستجيب إلى معطيات التّقنيات الحديثة وإلى متطلّبات العمليّات الإشهاريّة والدّعائيّة وبذلك صارت ممارسة الخطّ إلى ممارسة غرضيّة ذات نفعيّة ومردوديّة مباشرة همّها الأوّل إبلاغ المعاني وليس بالضّرورة اكتساب المهارة في إتيان الخط وبمعنى آخر تظلّ المهارة مطلبا رئيسيّا متدحرجا إلى البعد الثّاني أو الثّالث أمام مطلبيّة الوضوح والبيان.



لقد أمكن للخطّ أن يغزو الواجهات الكبرى والمساحات الصّغرى في أحياز متعدّدة هي ليست حيزه الأصلي مثل الكتاب أو الرّقاع أو المخطوط وصار بذلك إلى رحلة ثالثة، إذا ما استعرنا لفظ بلند الحيدري، من عمارة الدّيني والمقدّس وعمارة التّرف إلى عمارة البضاعة والاستهلاك. وعليه يمكننا القول بأنّ الخطّ العربيّ لم يترك مجالا حياتيّا ووظيفيّا لم يدخل إليه سواء من خلال وظيفته البيانيّة والتوضيحيّة الإرشاديّة أو من خلال الرّغبة في تملّك جماليّته. ولهذا يصير القول بأنّ شأن الخطّ هو شأن الكائن مع الحضارة ومع الثّقافة يتأثّر ويؤثّر سلبا وإيجابا.

عود إلى بدء :

يتميّز إذا توظيف الخطّ العربي في المجالات الحياتيّة والفنيّة بالكثافة ويختصّ هذا التّوظيف بالمبالغة أحيانا رغم تباين أساليبه واختلاف مناهجه من حقل إلي حقل آخر، غير أنّنا لاحظنا وفي مجمل معاينتنا لمختلف أوجه التّوظيف تنصيصا على الجانب الهووي في الاستعمال وخاصّة الفنّي التّشكيلي منه، باعتبار أنّ الحقل الدّعائي يتكلّم

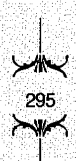
بلسان الشّعوب ويتعامل مع قدراتها على الاستيعاب. ولنا أن نسوق هذا الرّأي للباحث حسّان عطوان إذ يقول : «إنّ التحدّي لامتلاك الهويّة مطروح على جميع المستويات الحضاريّة العربيّة اليوم... لأنّ النّوايا قد لا تكون صافية من قبل الغرب، غايتها استلاب الإنسان العربي، وصهره وتذويب شخصية الحضارة وتعميم الثقافة الغربية (الاستعلانيّة العنصريّة منها) لا نريد... أن نفتعل أوهاما موجودة أو غير موجودة ولكن من حق الأجيال القادمة ألا تُفرّط فيما يحميها وما يقيها من مفاجآت المستقبل... واللّوحة الخطيّة العربيّة - كنا رأينا - جديرة بأن تحافظ على القيم الجمالية للخطّ العربي، وفي الوقت نفسه تنفتح بأصالة ورسوخ على قيم التّشكيل الحديث»[12]. إنّ رأيا كهذا، وشبيهه كثير، ليبعث بنا إلى التّساؤل من جديد : أليس ثمّة أشياء يمكنها أن تكون عناصر من عناصر التّشكيل قادرة على أن تقوم بهذا الدّور أكثر تأمينا وضمانا من الخطّ والعناصر الزّخرفيّة المرافقة له ؟ ثمّ، أيكفي أن نستعمل الخطّ في الحيّز التّشكيلي الحديث لنبرهن على كلّ هذا المحمول التّشكيلي الموكول إلى محاولات التأصيل والعودة إلى التّراث وربط الصّنعة بالفنّ (في تناظر مع المفهوم والآليات الغربيّة) توفيقيّا إن لم نقل تلفيقيها وإشكاليّا إن لم نقل مسترابا. إنّ إنتزاع الخطّ من حيّزه الأصلي المتعارف عليه ضمن منظومة فكريّة وثقافيّة معيّنة وزرعه في حيّز مختلف له نظمه وأيديولوجيته دون ضبط استراتيجيّة واضحة المعالم ومستوفاة الشّروط دفع بالعديد من التّجارب التّشكيليّة الموظّفة له إلى السّقوط في فخ فجاجة الحجّة الإيديولوجيّة وفي تكريس اللّذة الكامنة عند شرائح معيّنة من الجماهير من أجل تسجيل الحضور ومن أجل تيسير الرّبح. وفي توقّف العديد من هذه التّجارب في المستوى الذي تفاعل فيه الجمهور مع نوعيّة أعمالها ما يدلّل على مآزق الوقوع في الاستسهال وفي المرور من الإبداعيّة (المفترضة) إلى الإنتاج لغاية التّسويق .ولم تفعل هذه التّجارب رغم تمسّكها بمقولة تحرير الخط من قداسته المكبّلة لإبداعيته غير تغريبه في مواطنه وجترار معالمها الثّابتة منذ ما يزيد عن الثّلاث عقود .وفي المحاولات التي كشف أصحابها عن حسّ تركيبي عميق وعن تمكّن من صناعة الخطّ، بوصفه يطلب قواعد لذاتها كي يختلف عن الكتابة، تبرز الأعمال على أساس أنّها صياغة ملوّنة لتراكيب خطيّة مستحدثة ومشكّلة لأدوات الرّسم والحاسوب.

وفي حقيقة الأمر، قد يكون تنزيل الخطّ في اللّوحة أو في الحيّز التّشكيلي عموما ذا مردوديّة إيجابيّة من حيث الأبعاد الجماليّة المضافة إلى الصّياغة الخطيّة، شريطة أن يكون للتّشكيل الخطّي أبعاده الجماليّة القادرة على تعيينه فنّا أو صناعة، كما أنّه من الممكن أن تبرهن تجارب عن عمقها الذّهني البحثي الذي يجعل من ديمومتها فاعلا مخترقا للزمن وهو أمر ينسحب وإلى حدّ بعيد على تجربة مثل تجربة آل سعيد .كما أنّه من الواضح أيضا أنّ مجال الدّعاية والإشهار قد أضاف للخطّ حضورا متميّزا يضاهي حضوره في الأطر التّشكيليّة، الأمر الذي جعل من خدمات الآليّات الحديثة والمعاصرة عونا مرموقا في إظهار الخطّ في مظهر أنيق.

(12) حسان عطوان، اللّوحة الخطيّة جماليّات الخط العربيّ، الفنّ العربي بين التّغيير والإبهام، بنيالي الشّارقة الثّاني للفنون التّشكيليّة 1995. منشورات دائرة الثقافة والإعلام. دولة الإمارات العربية المتّحدة. الشّارقة، ص 134.

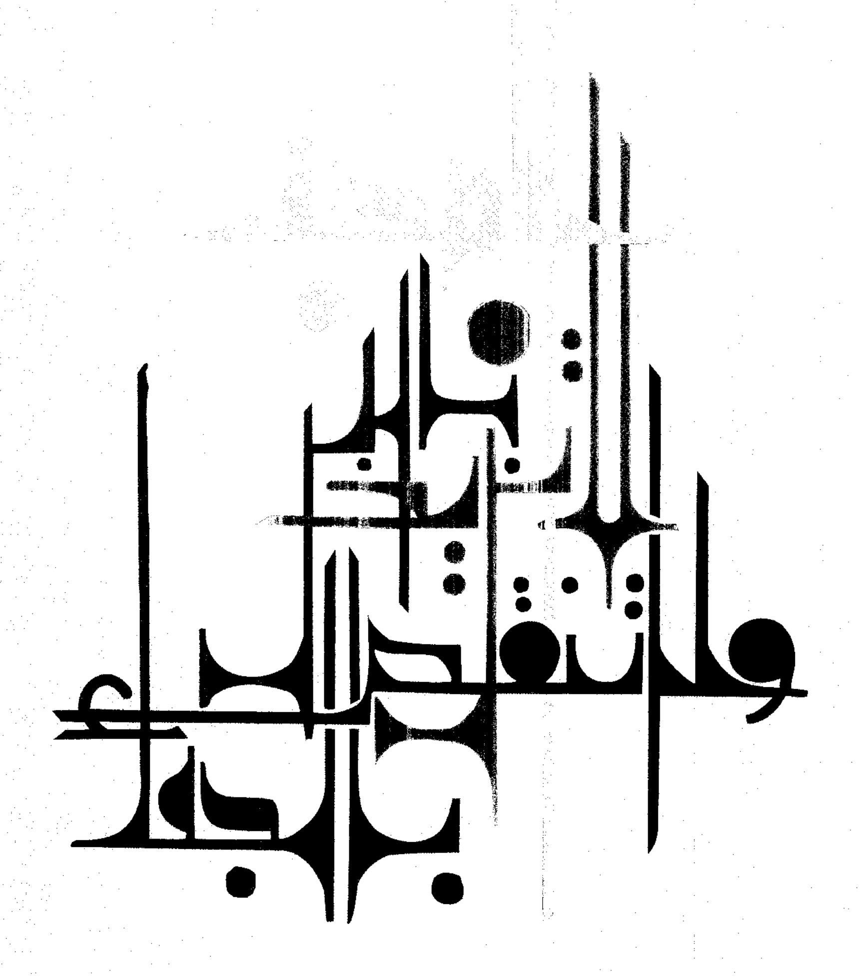


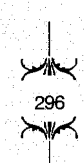
تركيب نحتي،
سمير بن قويعة (تونس)،
خريج المعهد العالي
للفنون الجميلة بتونس.

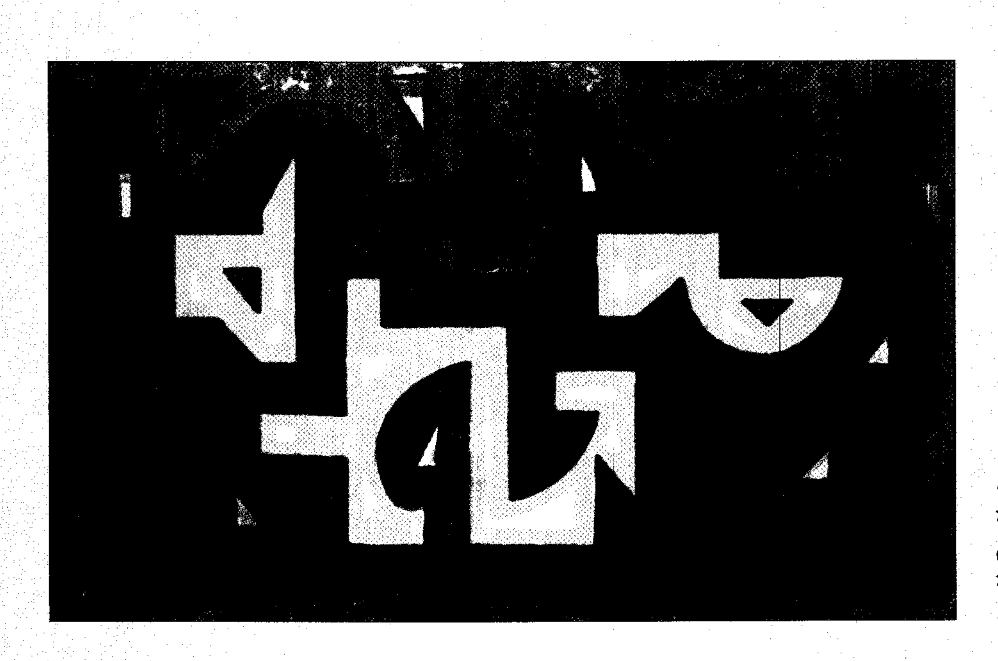


إلاّ أننا نشير إلى سمة التّواكل على الخطّ، المتوفّر بكثافة، والذي جعله كالبحر البسيط في الشّعر سهل الامتطاء وسريع الاستعمال يفرز الشّعراء بغير حساب، فهذا التّواكل قد صدّر العديد من التّجارب التّشكيليّة والقرافيكيّة التي لا همّ لها سوى تسجيل الحضور حتّى وإن كان باهتا وغير ذي جدوى. ومن شأن ممارسة كهذه أن تكرّس أكداسا من الأعمال التي لا روح فيها مثل معلّقات الشّوارع والتي قد تمتاز بدقّة إتقانها، ولا معنى لها غير التّباح الذي يشفع اللّهاث الموسوم بخطاب ينصّص على الهويّة التي أصبحت همّا يتحمّل الخطّ ثقله دون أن يسدي له أيّ خدمة. إنّ الخط كممارسة ليس بالضّرورة من ضروب التّدليل على الهويّة ولا على تثبيتها لأنّه ممارسة صناعيّة وفنيّة لذاتها ولوظائفها الجماليّة والدّلاليّة، لذلك تملك براءتها من الدّفاع الواهم عن الهويّة بما هي استقلال عن الغرضيّة القائمة خلف التّعاطي المتشعّب لمختلف أشكال توظيف الخطّ سواء تشكيلا أو دعاية.

محمود عطية (تونس)،
تركيب، نموذج من أعماله
الحروفية، ألوان مائية.

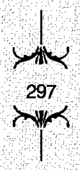


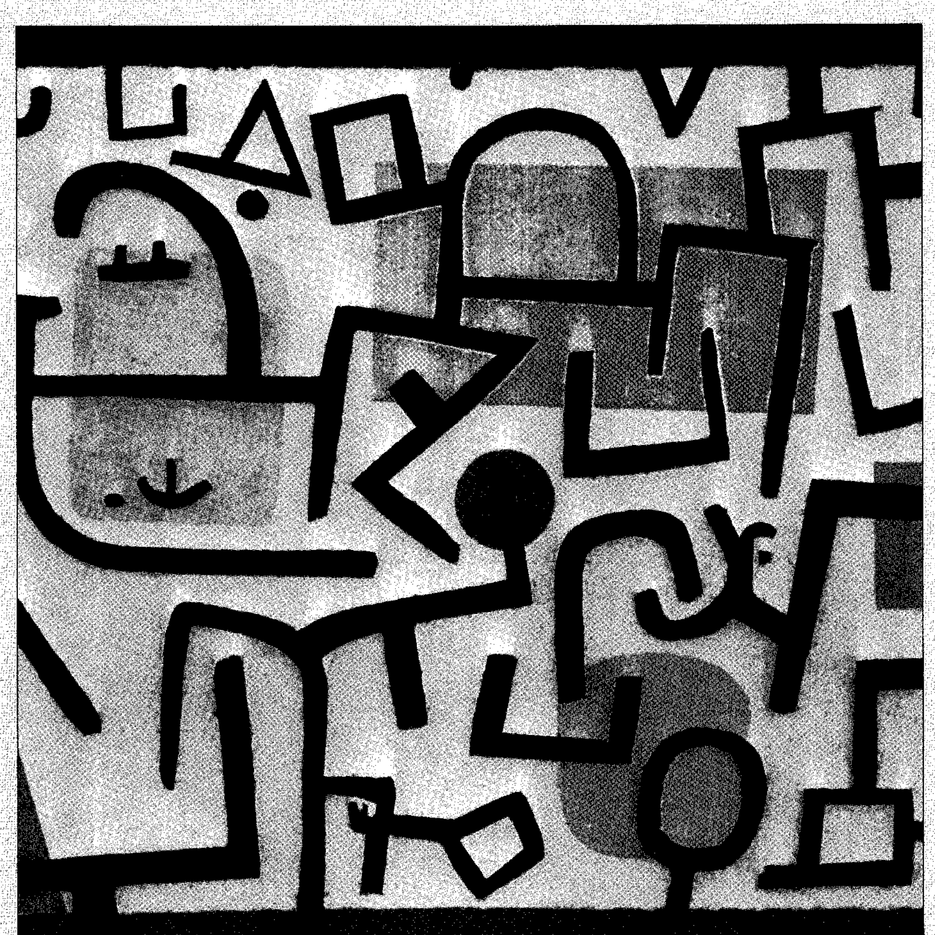




نجيب بالخوجة، (تونس)،
معمار وحروف، زيتية
على قماش، 75 × 117 صم
(مجموعة وزارة الثقافة
والمحافظة على التراث).

Il faut parler de tout cela, car nous sommes bien réunis ici à *Beït al Hikma*. Nous sommes dans une académie. C'est bon que l'on sache, ce que fait ou pense l'Autre, même dans les cas extrêmes où cet autre se positionne comme «notre Autre Radical».La connaissance de l'Autre, quel qu'il soit, ne peut amener qu'à une meilleure connaissance de nous-mêmes. Car si le fait de dialoguer peut constituer en soi une position politique que l'on est en droit de ne pas prendre, la connaissance de la mystique juive revêt, à mon avis un caractère non pas tactique, comme c'est le cas pour la question du dialogue, mais stratégique. Car pour l'artiste que j'estime être, le culturel est la profondeur stratégique du politique.

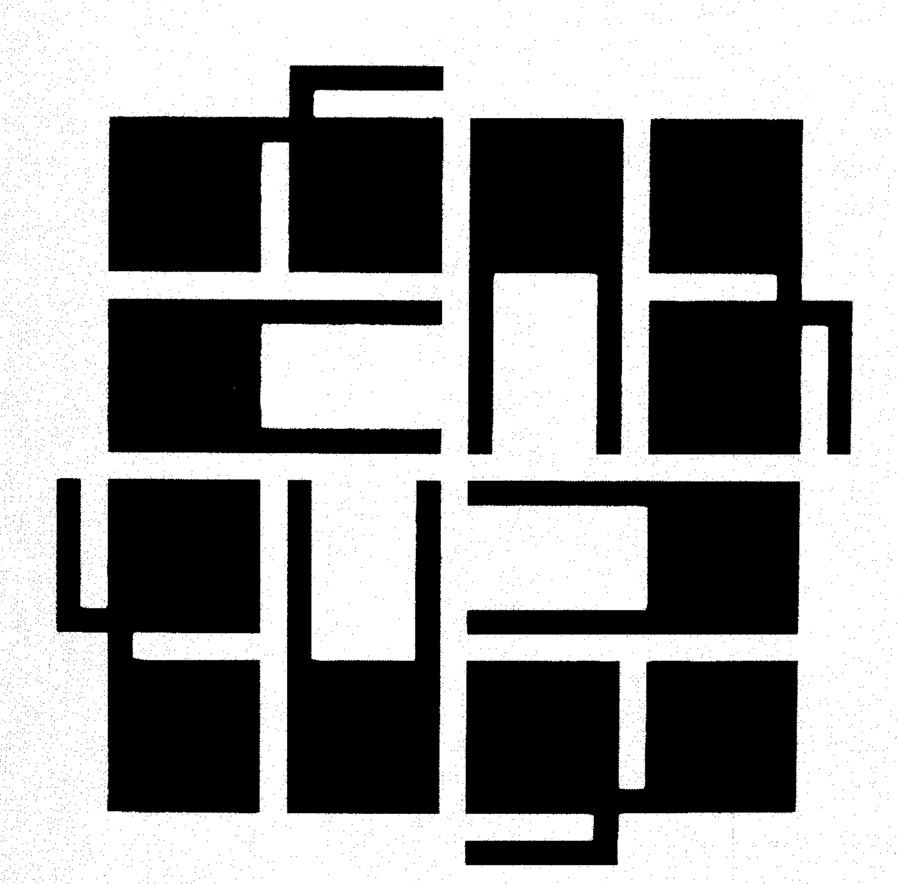




بول كلي (سويسرا)،
Florishing port، 1938،
مائية وحبر على ورق وكانفاس،
165 × 75 صم (مقطع).

leurs extrêmes et Ibn Arabi lui même d'ailleurs parle de ses rencontres avec ceux qu'il appelle «machaïkh al-yahoud».

Je pense qu'il est important pour un plasticien arabe d'aujourd'hui de savoir que Aboulafia (البعد الواحد) qui est un grand mystique juif du 14[ème] siècle de l'Espagne, encore musulmane ,à l'époque, dit que pour aller à la rencontre du saint des saints, il faudrait s'isoler de nuit dans une pièce, allumer assez de bougies pour qu'il fasse aussi clair qu'en plein jour, ensuite vous prenez les lettres de l'Alphabet hébraïque, vous les mélangez pendant longtemps et ainsi vous accédez à la compréhension de la Langue originelle et vous serez en très grande proximité du Divin. Il faut savoir, également, que cette «manipulation» des lettres au delà du sens, la lettre pour la lettre, la lettre pour la forme, la lettre pour sa «présence plastique» était déjà présente en tant que pratique, non pas plastique ou bien artistique mais pratique de connaissance mystique. Et à ce sujet, je voudrais signaler que le formalisme qui fait prendre à Zenderoudi et à d'autres peintres calligraphes, la calligraphie avant la lettre pour du «lettrisme» est le même que celui qui fait prendre au peintre israélien Moshé Kastel le «lettrisme mystique» pour de l'art contemporain sur fond d'identité juive fermée sur elle-même. Ce dernier est en effet l'auteur d'œuvres lettristes parfaitement symétriques à celles réalisées par Hussein Zenderoudi et Nja Mahdaoui. La seule différence est que Moshé Kastel a utilisé les lettres de l'Alphabet hébraïque !



فيه لوحة للخطاط
التركي علي طوى
(خريج كلية الهندسة،
اسطنبول).

peuvent puiser dans les œuvres qui portent la marque évidente et discrète de l'authentique que les hommes qu'habite la même «Force» (le mot est de Klee) qui a fait produire à leurs prédécesseurs ces œuvres dans lesquelles ils puisent aujourd'hui. Ceux que porte la Passion.

Ce que je voudrais dire, aujourd'hui, c'est qu'à l'époque, je ne me rendais pas compte encore de la dimension idéologique de cette volonté de récupération de toute cette littérature en rapport avec la calligraphie et l'arabesque pour l'investir dans le champ de la peinture internationale, dite abstraite. J'avais même écrit, au début des années soixante dix, sur les colonnes du quotidien «El'Amal» et celles de son supplément culturel hebdomadaire dont mon ami, l'écrivain Ezzeddine Madani était le rédacteur en chef, deux articles sur Hussein Zenderoudi, dans lesquels j'avais implicitement pris position en sa faveur comme je l'avais fait plus tard, pour Nja Mahdaoui en préfaçant le catalogue de sa première exposition «d'œuvres picturales calligraphiques» à la Galerie de l'Information à Tunis. Mais, par la suite, et après quelques années de réflexion que j'ai passées à la rédaction de ma thèse,(soutenue au printemps 1979) je m'étais rendu à l'évidence que toute cette revendication, par les artistes de culture islamique, de la calligraphie arabe, même par mystique interposée, avait une portée de «stratégie culturelle» beaucoup plus que celle d'une démarche de création artistique.



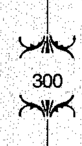
Je profite de l'occasion pour dire, à propos de littérature mystique que c'est dans ce sens que nous devons pousser nos recherches, à un niveau universitaire, afin de mieux comprendre les dimensions créatrices d'une pensée qui semble avoir été à l'origine du saut qualitatif que les artistes musulmans ont opéré dans l'histoire de la production artistique de l'humanité. Cette tâche peut s'avérer stratégique, particulièrement en ce moment où l'on assiste à la dogmatisation de la pensée islamique. Dogmatisation qui n'est pas étrangère à la réduction de l'humanisme islamique en idéologies des extrêmes.

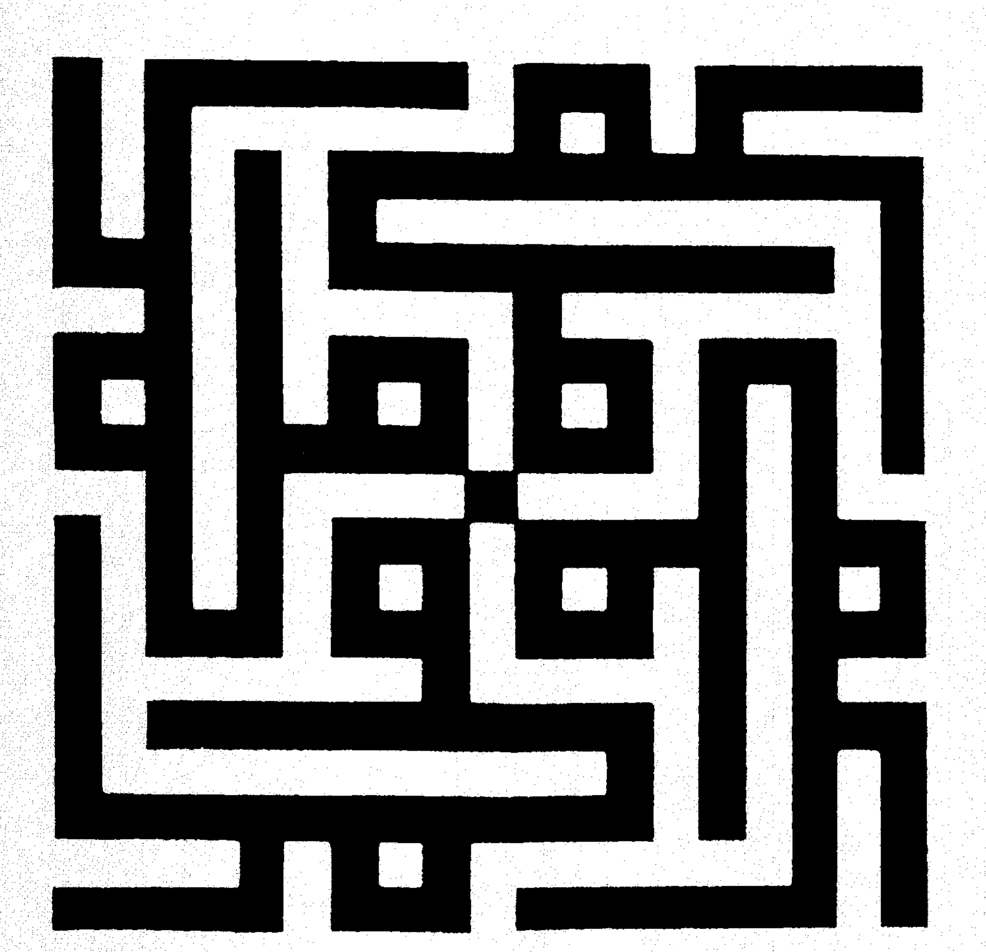
Il faudrait, à mon sens, essayer de mieux comprendre également, les fondements mêmes de la pratique artistique actuelle dont l'origine est occidentale ; ainsi que les enjeux multiples et variés dont elle est l'objet, au niveau international. Et ce, dans le but de permettre à nos artistes de se libérer de cette relation passive, aliénante et productrice de mimétisme stérilisant.

Je terminerais par un retour à cette importance que nous devrions accorder à la pensée mystique en rappelant l'intérêt qu'il y a, également, à connaître la mystique juive et ses multiples horizons qui ne mènent pas tous chez les colons barbus de la rive droite du Jourdain. Les deux pensées n'ont pas toujours été opposées par

échéant, le faire accéder à la reconnaissance internationale et par conséquent au marché de l'Art.

Au regard de cette «nécessité intérieure», invoquée plus haut, par le constat de sa négation dans la démarche de ce peintre iranien contemporain, il y a lieu de signaler que sa présence manifeste dans la démarche créatrice de celui qui l'a instaurée comme fondement de toute création authentique, nous amène à observer que l'œuvre de Klee se joue du clivage que j'avais introduit au départ de cette réflexion et qui consistait à distinguer entre «l'adoration méditative» par la «présentification de l'invisible» et le recours à la technique du «lettrisme mystique» d'un Kabbaliste tel Aboulafia, d'un coté et de l'autre, la méditation active du geste dansant et mesuré du calligraphe. Les œuvres de Klee renvoient à cette «présentification» de l'Invisible, certes, mais elles constituent, en même temps, le lieu d'une méditation active qui est le propre de toute création artistique authentique, parce que produite par «nécessité intérieure». Zenderoudi qui figure dans ce témoignage en tant représentant d'un grand nombre d'«artistes peintres calligraphes» arabes et musulmans contemporains, ne peut prétendre, quant à lui, ni au statut de «présentificateur» de la dimension divine de l'Être, ni à la pratique de la «méditation active» d'un véritable calligraphe. Ainsi, ne

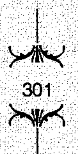




كوفي مربع لكلمة محمد مكررة أربع مرات، وكذلك كلمة (علي).

de l'adoration méditative, autant la pratique «artistique» de la calligraphie semble renvoyer à un autre registre du rapport entre l'homme et son Créateur. Car, cette célébration de la Parole divine par le geste du calligraphe se fait par la pratique d'un art qui permet à l'homme non pas de s'adonner à une «adoration» fut-elle méditative de la divinité invisible à travers sa symbolisation par le truchement du signe porteur de sens transcendant, mais plutôt de pratiquer cette «méditation active» qui permet à l'homme artiste qu'est le calligraphe de se hausser au niveau du noble statut qui est le sien, au sein de la cosmogonie islamique et de mériter son rang de «lieutenant de Dieu sur terre».

Pourrait-on voir dans cette différence entre lettrisme «judéo-islamique» et calligraphie «arabo islamique» un moyen de distinguer le sens du sacré qui émanerait d'un tableau de Klee de celui auquel pourrait prétendre Hussein Zenderoudi dans ses fameuses sérigraphies sur soie à partir desquelles il avait, vers le début des années soixante dix, illustré une traduction en Français du Coran, éditée par l'Unesco ? Il faut avouer que la tentation est grande de se risquer, sur le plan méthodologique, à commettre cet amalgame anachronique et de voir, d'abord, si dans le cas de figure qui se présente, on pourrait placer Klee, en tant que supposé «lettriste»,» du coté de la «présentification» et de «l'adoration méditative» et Zenderoudi, en tant que «lettriste» déclaré (ayant exposé avec le groupe d'Isidore Isou) mais pratiquant, en fait, un lettrisme à base de calligraphie, du coté de «la méditation active» à laquelle renvoie le geste du calligraphe traditionnel.



En fait, il n'y aurait pas d'objections, de ma part, à supposer une filiation «infra historique» entre Klee et la mystique judéo islamique et l'on pourra, presque légitimement, trouver une résonance mystique évidente, aussi bien à l'œuvre de Klee qu'à sa démarche créatrice, corroborée par ses écrits. Quant à l'anachronisme que l'on pourrait trouver à l'établissement d'une telle filiation, l'on sait que même les penseurs les plus historicistes ont eu à constater, à la suite de Marx, le caractère très particulier, parce que spécifique, de l'historicité de l'Art.

Mais ce qui pourrait poser problème c'est plutôt le contenu, que les critiques de l'époque (années soixante dix) ont qualifié de «Monde Autre», des ouvres réalisées par Zenderoudi et qu'il a inscrit lui-même dans le courant «lettriste» pour les «récupérer», par ailleurs, dans une sorte d' «esthétique du sacré», servant, à l'occasion, à contourner un supposé iconoclasme islamique ! Cela pose problème parce que, aussi bien dans sa position de «lettriste iranien» que dans celle «d'illustrateur du Coran», (dans sa version française), Zenderoudi inscrit son travail dans une finalité qui relève de ce que l'on pourrait appeler, après Klee, de «nécessité extérieure» dont la motivation réelle est la conformité à un quelconque «isme» qui pourrait, le cas

terre ne se banalise pas, pour autant, et se refuserait, par la même, à se transformer en réalité terrestre récupérable par les réducteurs du Message divin en idéologies religieuses. L'on ajoute à cette qualité de symbole de la dimension divine, à un niveau plastique du «Alif» calligraphié, le fait que pour être prononcée cette lettre doit être couronnée par un signe particulier qui n'est ni une lettre «à part entière» ni un signe diacritique et qui est la «Hamza». Si l'on précise que ce «signe couronne» qui rend le «Alif» lisible et donc audible, a, par ailleurs, la particularité d'être, parmi les lettres de l'alphabet arabe, celle qui désigne un son qui provient du fin fond de l'être humain (du plus profond de sa gorge), l'on comprend qu'il s'agit là d'une allusion symbolique au fait que l'homme, en tant que créature de Dieu, est celui qui permet à son Créateur de se rendre audible. Pour rendre audible le Divin il faut que l'homme s'exprime du tréfonds de son être.

Il y va donc de cette lettre première de l'alphabet arabe comme du Livre qu'elle inaugure. Le Coran autant que le «Alif» permettent à l'homme de devenir la voix par laquelle Dieu se fait entendre. La médiation de l'homme fait que le Divin ne peut être entendu qu'à partir du moment où il devient parole humaine fut-elle d'un prophète inspiré, relayé depuis des siècles par tous ceux qui assurent, au quotidien, la retransmission du Message, sous toutes les formes de psalmodies et de chants, à travers lesquels on récite le Texte, dans sa langue d'origine, l'Arabe.

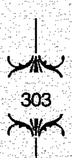
C'est donc le fait qu'il sert de réceptacle à la Parole divine qui permet à l'Arabe d'accéder au statut de langue d'Origine qu'il partage avec l'Hébreu, sachant que la mystique juive, comme je l'ai déjà signalé pour la pratique gnostique du lettrisme à des fins de «présentification» a recours, elle aussi, à cette «manipulation» de la langue au corps de la lettre.



Cette évocation de «la science des lettres» me permet d'opérer une distinction nette entre ces pratiques mystiques où l'alphabet sert de support et de matériau à une activité symbolisante sur fond d'accès à la Connaissance, et les pratiques «artistiques» des calligraphes arabo-musulmans. Il s'agit de souligner la différence qui existe entre une sorte de «technique» qui permet à celui de la pratiquer de «rendre visible l'Invisible» tout comme la voix humaine permet de «rendre audible» la Parole de Dieu, d'un coté, et de l'autre le geste dansant d'un calligraphe qui organise la surface plane de son support par l'adoption d'un certain ordre qui ne peut se transformer en «Ordre Certain» sans cesser d'être ce qu'il est, à savoir une célébration vivante et tremblante du Texte. Nous sommes là en présence de deux registres qui se rapportent tous les deux à la manière à travers laquelle l'être humain va à la rencontre de son Créateur. Mais autant le procédé de «présentification», par le recours à la symbolisation lettriste propre aux deux mystiques hébraïque et musulmane relève

l'Indépendance, il aimait dire souvent que ses signes abstraits expressionnistes lui rappellent ses racines que se soit au niveau de la peinture préhistorique ou à celui de la calligraphie.

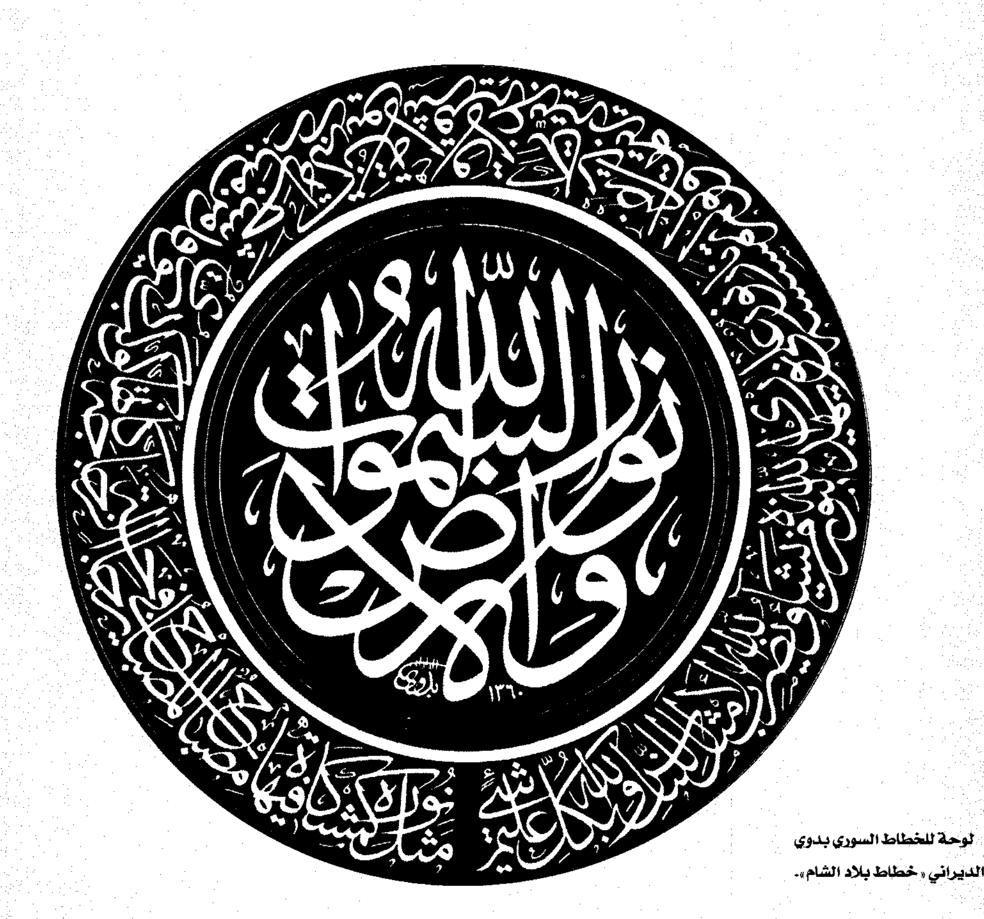
J'avais, également, signalé l'existence de peintres occidentaux qui se sont référés à la calligraphie arabe, d'une manière explicite ou implicite. Par exemple au niveau de Klee, l'on peut observer une sorte de réminiscences de ses rencontres avec la production d'arts traditionnels ou populaires tunisiens. Réminiscences, non pas de mots ou de lettres arabes ou de signes hiéroglyphiques mais plutôt d'éléments graphiques qui ne sont pas le résultat d'un emprunt directe. Il s'agit d'une référence interprétative qui fait que le résultat de cette rencontre heureuse entre ce grand peintre de culture allemande et notre pays s'est traduite dans une formulation originale d'une écriture plastique propre à Klee. «L'écriture Klee» ce n'est pas le signe calligraphique arabe repris, incorporé ou récupéré par un peintre occidental qui, ne comprenant pas le sens de la lettre, va se contenter de sa forme. Plus de cinquante ans plus tard, vers les années soixante dix, un autre peintre occidental, Pierre Soulages, va lui aussi «interpréter» les signes calligraphiques arabes à sa manière et se servir de leur espace plastique bidimensionnel pour inscrire, sur des toiles de grand format, les traces d'une palette de couleurs sombres, contrastées à des interstices blancs, créant une sorte de fentes lumineuses qu'il rapprochera plus tard aussi bien de l'esthétique chinoise que de l'art des vitraux du Moyen Age européen. J'étais à l'époque étudiant à Paris et je me souviens que Soulages ne faisait pas référence, dans ses déclarations, à l'espace calligraphique arabe. Avec Prassinos et d'autres, il faisait partie des peintres de la Galerie de France à Paris où il avait monté une grande exposition avec des œuvres monumentales qu'il exposera plus tard à Pékin. Il avait, à l'aide de grands balaies, tracé des «Alifs» très épais et des nœuds sous forme de «Ha» dont la monumentalité et l'aspect épuré pourrait évoquer la majesté et la dimension divine que les mystiques musulmans accordaient particulièrement au «Alif». Cette référence à la «lettre» et non pas à «la calligraphie» nous rappelle, en fait, que dans la symbolique des lettres élaborée par les mystiques musulmans, chaque lettre a sa propre «représentation» divine ou humaine, chaque lettre a sa présence, indépendamment du son qu'elle transcrit. Klee rejoint cette idée quand il dit que la lettre cache le sens et le sens cache la lettre. Si on veut voir une lettre, dans sa magnificence et dans sa présence d'une belle forme majestueuse, il vaut mieux oublier comment cela se prononce. La signification de la lettre est essentiellement dans la présence de sa Forme. Et c'est à ce titre que pour Ibn Arabi, le «Alif» est une lettre qui, quand on l'écrit conformément aux règles de la calligraphie, ne doit pas toucher la ligne de terre. Elle doit seulement s'en rapprocher le plus possible, sans la toucher. Il dit que cette lettre, par sa «disposition» et donc sa «forme» symbolise la dimension divine qui tout en «descendant» sur



d'un manteau d'authenticité rutilante pour la confection de laquelle on va emprunter des éléments de «patrimoine» dont la ressemblance formelle avec la peinture occidentale dite «abstraite» va être à l'origine de la sélection de ces éléments parmis les composantes multiples et variées de ce patrimoine.

Cela a commencé au même moment et un peu partout dans l'ère géographique qui s'étend du Pakistan au Maroc en incluant les pratiques de certains artistes français d'origine maghrébine. En Syrie j'avais remarqué les œuvres «calligraphiques» de Abdelkader Larnaout, en Irak celles de Shaker Hassan Al Said (qui accompagnait ses recherches plastiques d'un discours théorique en rapport avec la tradition mystique (البعد الواحد), en Egypte celles de Youssef Sydah et, bien sûr, d'une certaine manière Aly Bellagha en Tunisie. Il faut citer également les deux iraniens Hussein Zenderoudi et Firamarz Pilaram dont le premier avait déjà exposé ses tableaux abstraits «calligraphiques» avec le groupe des lettristes à Paris, sous la houlette du théoricien Isidore Isou dont les références se rapporteraient à certaines pratiques traditionnelles de la Kabbale telles qu'elles sont décrites par le grand mystique juif Aboulafia. A signaler également les travaux de Mohamed Khadda, en Algérie, qui ne se référait pas nécessairement à cette idéologie culturelle déjà citée mais produisait une peinture abstraite qui le situait comme faisant partie de l'Ecole de Paris mais, à son retour en Algérie, après



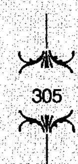


لوحة للخطاط السوري بدوي الديراني «خطاط بلاد الشام».

Lettrisme mystique, calligraphie, peinture abstraite et expression du sacré

Naceur Ben Cheikh (Tunisie)

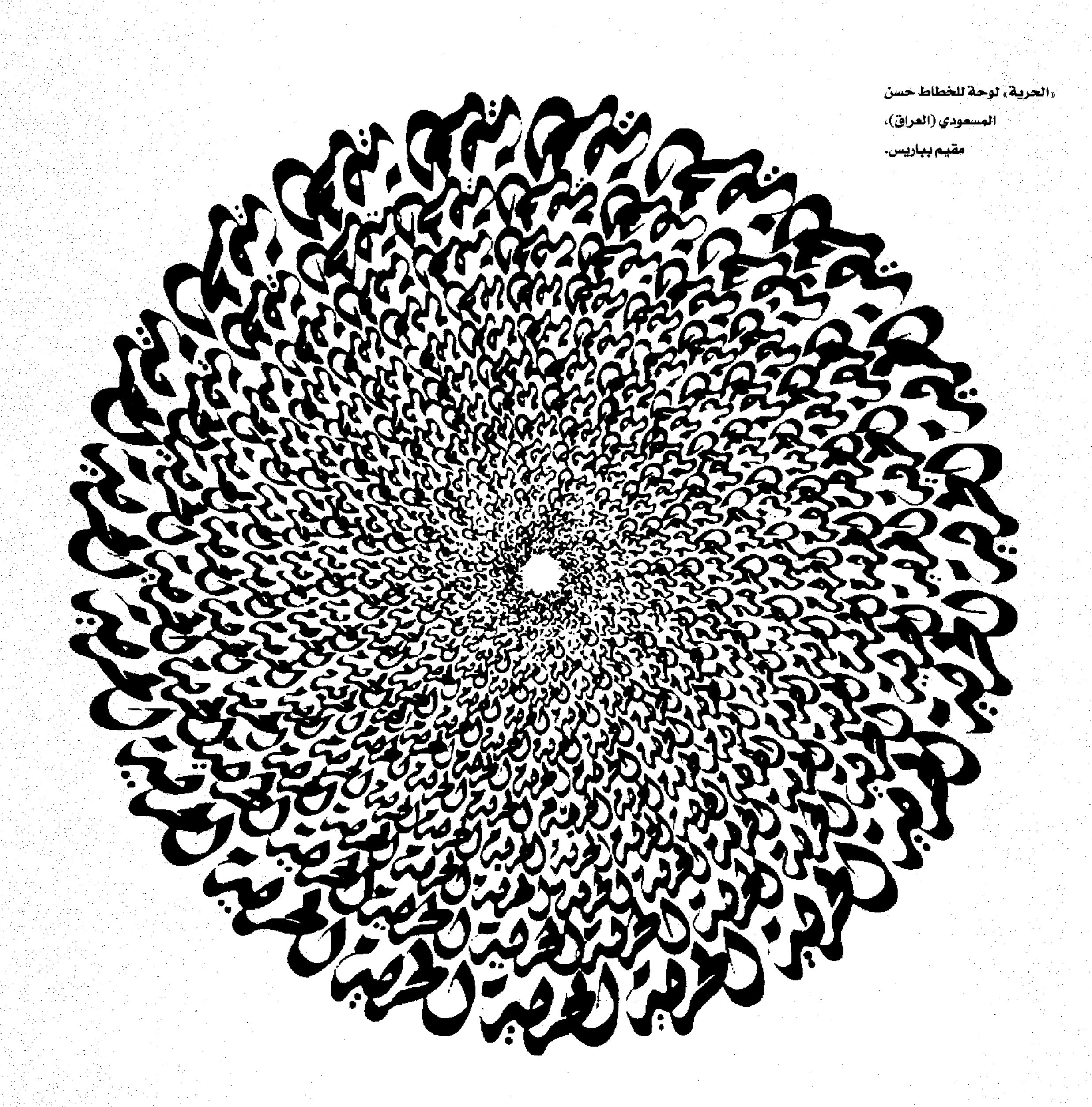
Ma participation à cette rencontre, va revêtir la forme de témoignage beaucoup plus que celle d'un exposé de théorie ou de recherche. Je vais d'abord rappeler le contenu d'un article publié dans un recueil qui a été édité par les soins du Centre Culturel de Hammamet au moment où le regretté Tahar Guiga était son directeur en 1972. En fait il ne s'agissait pas d'un article mais plutôt de mon intervention à un colloque organisé conjointement par l'UNESCO et cette institution culturelle tunisienne et auquel ont été conviés des artistes plasticiens arabes ainsi que des critiques d'art et intellectuels du Maroc, d'Algérie, de Libye, d'Egypte, du Koweït, de Syrie et du Liban, réunis, pendant plusieurs jours, pour débattre des «styles contemporains de peinture arabe». J'étais encore étudiant en Histoire de l'art à Paris et mon intérêt pour cette rencontre s'expliquait par le fait que j'étais attelé à la rédaction d'un mémoire de maîtrise de spécialisation autour du thème de «la critique d'art d'expression arabe et l'art contemporain», recherche que j'avais menée sous la direction du professeur René Julian. Si j'ai tenu à évoquer ces circonstances qui remontent à plus de trente cinq ans, c'est aussi pour dire que le rapport entre calligraphie arabe et peinture contemporaine ne date pas de ces dernières années. Dans mon intervention à ce colloque j'avais parlé de «l'école arabe de peinture contemporaine et l'art islamique», dont l'une des composantes convoquée en référence était la calligraphie arabe.



C'était à un moment où on essayait de trouver une formule qui nous permettrait, quelque part, de répondre, par l'affirmative, à une certaine idéologie qui n'a cessé, depuis, à être dominante sur le plan culturel, presque partout dans le monde arabe, à savoir : «ouverture et authenticité».



Cela consistait à concilier entre une pratique picturale dont on commençait à reconnaître l'aspect «importé» et la nécessité d'un ancrage dans la tradition arabo-musulmane classique ou bien populaire qui pourrait servir de légitimation à une pratique culturelle que d'aucuns cherchaient à «arabiser». C'est à dire à rechercher comment procéder, aux moindres frais, à la «récupération de cette pratique importée en l'habillant



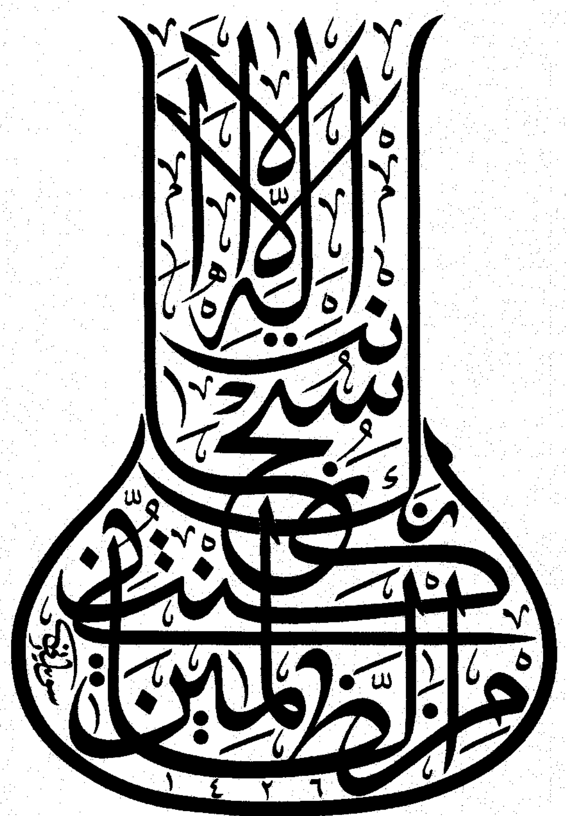
«الحرية» لوحة للخطاط حسن المسعودي (العراق)، مقيم بباريس.

الباحثون المساهمون

- عبد الوهاب بوحديبة (رئيس المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون «بيت الحكمة» قرطاج)
- خالد أرن (المدير العام لمركز الأبحاث والفنون والثقافة الإسلامية باسطمبول «إرسيكا»)
- محمد الهادي دحمان (تشكيلي، أستاذ فنون تشكيلية بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس - تونس)
- محمد بن حمودة (باحث تونسي، أستاذ الجماليات بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس)
- شربل داغر (كاتب لبناني، أستاذ الجماليات بالجامعة اللبنانية، بيروت)
- حبيب بيدة (تشكيلي وباحث تونسي، أستاذ تعليم عال بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس)
- عبدالله بن عبدة فتيني (مؤرخ، باحث في الفنون الإسلامية، المملكة العربية السعودية)
- محمد صادق عبد اللطيف (مؤرّخ تونسي، باحث في تاريخ فن الخط العربي)
- طارق عبيد (خطاط، أستاذ مادة الخط العربي بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس)
- علي الجليطي (باحث تونسي، أستاذ مادة الخط العربي بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس)
- محمد صالح العياري (أستاذ باحث بالمركز الوطني لفنون الخط بالحلفاوين، تونس)
- شاكر لعيبي (كاتب عراقي مقيم بتونس، أستاذ الجماليات بالمعهد العالي للفنون والحِرف بقابس)
- محمد إمزيل (خطّاط مجاز - المغرب)
- عبد اللطيف الحشيشة (تشكيلي، متفقد أوّل لمادة التربية التشكيلية بالتعليم الثانوي - تونس)
- عفيف بهنسي (أستاذ، باحث ومؤرخ في الفنون العربيّة والإسلاميّة - سوريا)
- خليل قويعة (تشكيلي وباحث، أستاذ علوم وتقنيات الفنون بجامعة 7 نوفمبر بقرطاج - المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل - تونس)
- مصطفى الكيلاني (خطاط ومؤطّر بالمركز الوطني لفنون الخط بالحلفاوين - تونس)
- محمد قيـقة (أستاذ في الفنون والتواصل البصري بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس)
- عبد الحميد اسكندر (أستاذ وباحث في فنون الخط العربي - الجزائر)
- ابراهيم العرافي (خطاط، أستاذ فن الخط بمكّة المكرّمة، المملكة العربية السعودية)
- طلال معلا (تشكيلي، باحث وكاتب سوري، مدير المركز العربي للفنون - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة)



- بشار العيسي (تشكيلي وكاتب سوري مقيم بفرنسا)
- نزار شقرون (كاتب تونسي، أستاذ الجماليات بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس)
- وسام عبد المولى (تشكيلي، أستاذ بالمعهد العالي لإطارات الطفولة بقرطاج درمش)
- فاتح بن عامر (تشكيلي وباحث تونسي، أستاذ الفنون التشكيليّة بالمعهد العالي للفنون والحرف بسوسة - تونس)
- الناصر بالشيخ (تشكيلي وباحث تونسي، أستاذ تعليم عال بالمدرسة الوطنية لعلوم وتكنولوجيات التصميم بالدندان - تونس)

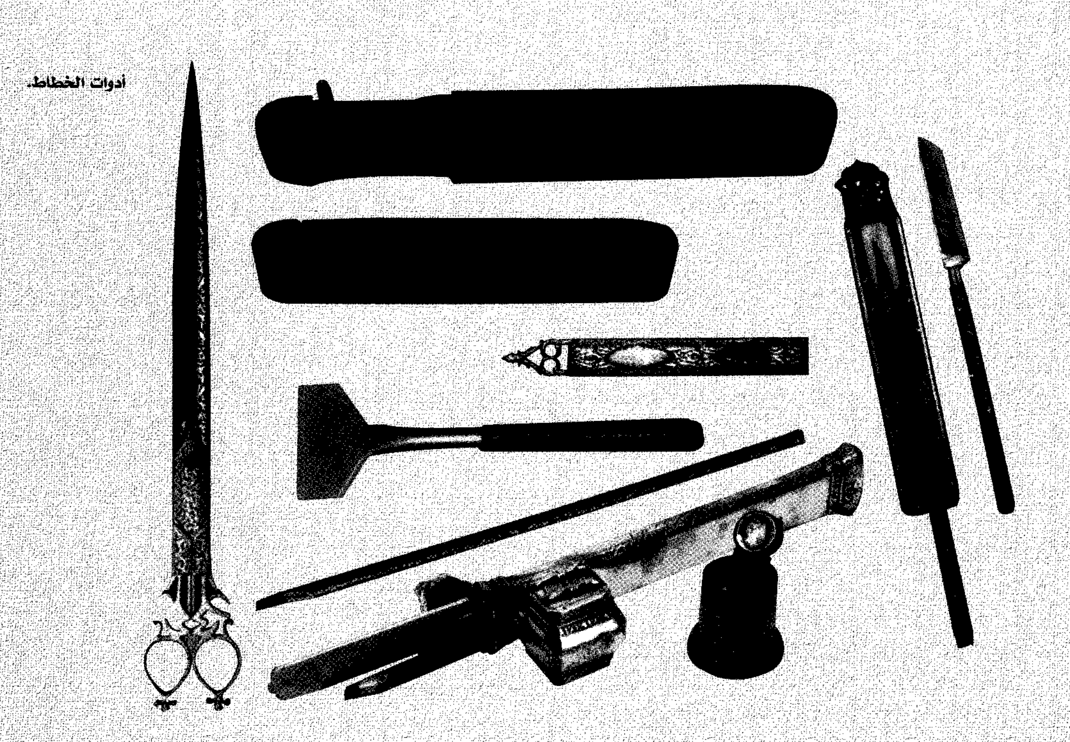


شكري محمد شاكر السويداني
(سوريا) لوحة بخط الثلث.

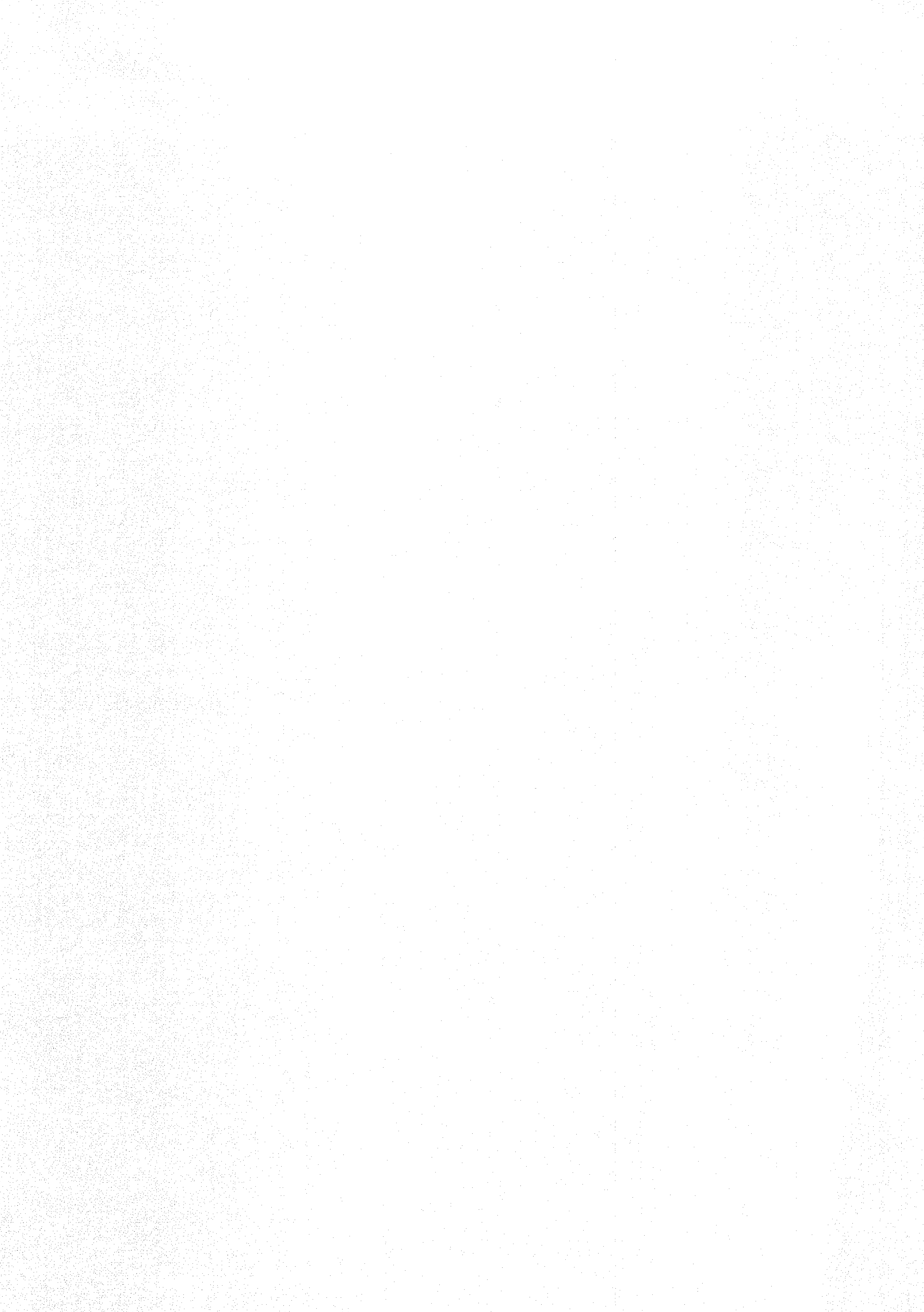
مصادر الصور

- بيت الحكمة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون. تونس.
- إرسيكا، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، تركيا.
- ملتقى الكويت الدولي للفنون الإسلامية، 2008.
- تظاهرة «الحرف» الدولية، المكتب الجهوي للجمعية التونسية للتربية الفنية.
- معرض المسكوكات التونسية، متحف العملة، البنك المركزي التونسي.
- المكتبات الخاصة : عمر الجمني، علي الجليطي، الهادي الطرابلسي، محمد الصادق عبد اللطيف، نور الدين العوني، محمد علي السعدي، إبراهيم الشابي.
- شواهد من : - مصوّر الخط العربي، ناجي زين الدين، بغداد.
- شواهد من : روح الخط العربي، كامل البابا، دار العلم للملايين، دار لبنان لطباعة والنشر ونفائس الخط العربي، حسن قاسم حبش البياتي، دار القلم، بيروت.
- مجلة حروف عربيّة، الإمارات العربية
- مراتب العشق، نجا المهداوي (Simpact)
- رواق السعدي للفنون، قرطاج
- المجموعة الفنية للدكتور روضان بهيّة داود، بغداد.





أدوات الخطاط.



التصوير الرقمي ومتابعة المادّة المصوّرة : عمر الجمني
العناوين الداخلية بالخط المغربي التونسي : المنجي البراهمي
خط الغلاف بالكوفي القيرواني : خليل قويعة

تصميم، إنجاز وطباعة : سنباكت - تونس www.simpact.com.tn
جويليـــة 2008

